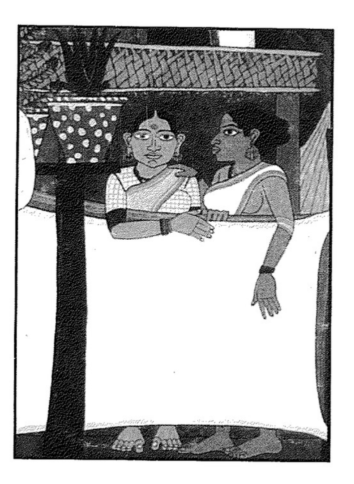
المسرح الهندى

(التراث والتواصل والتغير)



14

تأليف: نينميتشاندرا جين

ترجمة: د. مصطفى يوسف منصور

مراجعة: أ.د. منى أبو سنة

آفاق عالمية



الهيئة العامة لقصور الثقافة

اهداءات ٢٠٠٣
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة





المسرح الهندى

(التراث والتواصل والتغير)

تأليف :

نيميتشاندرا جين

ترجمة :

د. مصطفى يوسف منصور

مراجعة :

أ. د. منى أبو سنة

● لوحة الغلاف : للفنان الهندى

ڤاچوباني باجات (١٩١٥ - ١٩٩٢)

● التصميم الأساسي للغلاف :

عمر جهان

آفاق عالمية : سلسلة تُعنى بنشر ترجمات مختارة

المراسلات : باسم رئيس التحرير على العنوان التالى :
١٦ أ ش أمين سامى - القصر العينى - رقم بريدى : ١١٥٦١

مقدمة*

ثمة اعتقاد شائع أن الدراما والمسرح - مثل الأشياء الأخرى - ما هو إلا هدية غربية للهند. يقولون إنه ربما يكون لدينا بعض المسليات الشعبية مثل الناوتانكى Nautanki أو الجاترا Jatra لكنها لا ترتبط بالدراما التى أبدعها البريطانيون وعرفناها عن طريق اتصالنا بالأدب الإنجليزى وبخاصة شكسبير. ويقال أيضاً : إن الدراما السنسكريتية لا تعد شعراً مسرحياً أكثر من كونها دراما مميزة، بل يقال إنه قد أعيد اكتشافها فى الهند على يد المتخصصين الإنجليز وذلك بعد أن كانت بائدة. إن هذا الانطباع السيئ - بمعنى ما - تأكد عن طريق استعدادنا فى تبنى النماذج الأوروبية بل فى محاكاتها محاكاة عمياء فى الكتابة الدرامية وفى التمثيل المسرحى طوال المائتى عام الأخيرة. ترتب على ذلك أن جمهورنا المسرحى - حتى عهد قريب جداً - يعرف شكسبير وموليير وإبسن وكتاب الشعر

لأرسطو وكوميديا لارتى، لكنه تقريباً لا يعَرف شيئاً عن كاليداسا وسودراكا والناتيا شاسترا أو عن الكوتياتام والياكشاجانا والبهافاى وسوانج.

إن هذه المقدمة الموجزة للمسرح الهندى تحاول التشكل واختبار ورفض هذه المسلمة الزائفة التى تم غرسها بعناية ورعاية بواسطة الحكام المستعمرين، وقد قبلته بعماء الأجيال المتعاقبة لصفوتنا المستغربة. وتسعى هذه الدراسة إلى تقديم نظرة خاطفة موجزة للثراء الخلاب وللرحلة المتنوعة للمسرح الهندى عبر ثلاثين قرناً أو ما يزيد على ذلك. إنها محاولة لتركيز الانتباه على إنجازاته فى المراحل المختلفة، والتأكيد على عنصرى التغير والاستمرارية طوال طريقه الطويل الفريد .

إن المسرح الهندى له هوية مميزة جداً تتمثل فى جمالياته المعينة وأهدافه الفنية وأساليبه الإبداعية، والتى ما زال العديد منها مناسباً حتى اليوم. حقا لقد وصل مسرحنا الآن إلى نقطة لا يمكن أن تحقق أى تقدم كبير دون أن تكون على علاقة وثيقة بتقاليده الفريدة والفذة. وهذا أيضاً ما اتجه إليه رجال المسرح البارعون فى الغرب الآن، وإذا نجح هذا العرض البسيط - فى إيقاظ بعض الفضول والاهتمام لدى ممارسى المسرح لدينا وإذا

نجح مفكرونا فى بعث الحيوية فى تقاليدنا المسرحية فإن هذا العرض يكون قد حقق الغاية المطلوبة.

هذا الكتاب عبارة عن نسخة معدلة ومسهبة لثلاث محاضرات ألقيتها فى جامعة ساجار Sagar بدعوة من لجنة منح التعليم العالى Madhya Pradesh وإننى لمدين لهيئات مسرحية مختلفة ولريبورتوار الفرق والجماعات فى كل أرجاء الوطن على تزويدهم لى بصور فوتوغرافية لعروضهم بسخاء، وأيضاً مدين لأكاديمية سانجيت ناتاك Sangeet Natak فى نيودلهى على صور المسرح التقليدى وبعض المسرحيات الهامة الأخرى.

نيميتشاندراجين

الفصل الأول

النشأة والازدهار

إن تميز تقاليد المسرح الهندى فى الثقافات المسرحية للعالم – فى عراقتها إضافة إلى قدراتها التخيلية وقيمها الجمالية – أمر لا يقبل الجدل اليوم بأى حال من الأحوال. وبالتأكيد أن جذور المسرح فى بلادنا قديمة وعميقة، فالتعبير المسرحى لنوع واحد منذ العصور البدائية والأسطورية يعد جزءاً مكملا للحياة الهندية. وفى نفس الوقت تعرض هذا النوع على المدى البعيد لتغيرات أساسية فى خلال ألفين إلى ثلاثة آلاف عام. ويمكننا القول بصفه عامة – إن المسرح منذ عدة قرون قد شكل حياة الناس العاديين وذلك فى صور موسيقى ورقص طقوسى، وقصص ولوحات مصورة فى الاحتفالات الخاصة. فى ما بعد، تبلورت أشكاله المختلفة حيث تبنتها الطبقة الراقية فى المجتمع واستمرت فوق ما يزيد على الألف عام، وقد وصل إلينا بعضها

كدراما ومسرح سنسكريتى.

إن معلوماتنا عن المرحلة الأولية والبدائية للنشاط المسرحى ضئيلة جدا. ورغم ذلك يمكننا أن نؤكد بكل ثقة أن النشاط المسرحى قد بدأ، مع الطقوس الدينية السحرية البدائية أو مع الطقوس الاجتماعية، والرقصات الشعائرية والاحتفالات ... الخ نقول بدأ فى الهند كما فى الثقافات الأخرى. بل حتى اليوم / فإن قبائل كثيرة، فى مناطق مختلفة، تمارس طقوسا مرتبطة فى الوطن الطقوس المرتبطة بالميلاد، بالموت، بالبلوغ، بالزواج، بجمع الطعام، بالصيد، بالمعارك واسترضاء الآلهة والقوى البدائية، وهى طقوس تحتوى على عناصر درامية أو مسرحية بصورة واضحة. ومن أجل تفادى الخطر الوشيك ولضمان النجاح فى بعض المعارك المقبلة، فإن القبائل تقلد المواقف المتخيلة والأفراد وتتوحد معهم وذلك خلال الحركات الراقصة الطقوسية، المصحوبة بالتعويذات والأصوات الموحية والموسيقى وبناء على ذلك يمكننا - بدون مغالاة - الاعتقاد بأنه فى الماضى السحيق كانت القبائل المختلفة والجماعات البدائية التى كانت تعيش فى هذا الوطن أو أولئك القادمون من الريف يمتلكون عناصر درامية مماثلة فى طقوسهم .

فى النشـاط الطقسى والشـعـائرى المنتـمى إلى (ياجناس) Yajnas فى العصر الفيدى Vedic age يوجد العديد من المواقف والأحـداث ذات المظهـر المسـرحى. وفى الأدب الفـيـدى Vedic Literature توجـد إشــارة مـتكررة إلى الغناء والرقص والآلات الموسيقية والمواد التزينية والملحقات المسرحية، وإشارات إلى القائمين على هذه الأنشطة مثل يام يامى وبوروراڤا - يورڤاش وڤشواميترا ونادى ولوپامودرا وأجاستيا وأديتا وچندرا وفاشى Veena, player Gandjarva, Suta, Shailush, Kari, Apsara وغيرهم. إضافة إلى ذلك العديد من سوكتاس Suktas من الريج فيدا - - Urvashi, Jndra - Adirem Agastya - Lopamudra Yan Yani, Vishwamitra - Nadi, Pururava الخ. التى تكون فى شكل حوار، وشكل يوحى بتمثيل الأدوار. وأخيرا بدأت غالبية الشروط الأسـاسـيـة للأشكال الدرامـيـة المبكرة فى الظهـور وذلك بظهـور الأغنيـة الشـعـبـيـة المغناة والعـزف الموسـيقى أو سـرد القـصص لتصوير حيوات الأبطال والشخصيات البارزة للجماعة. ولاعجب من أنه توجد إشارات للدراما وللراقصين وللموسيقيين وللممثلين (Kushilava) الخ، وذلك فى الرامـــايانافـــالميكى Valmikis Ramayana والرقص والدرامـا فى المهـبـهـاراتا Mahabharata

وإشارات إلى المسرحية فى الرامايانا فى الهاريفاشا بورانا (Harivamsha Purana) وإشارات عن الممثل والرقص، والدراما والموسيقى فى الماركانديا بورانا Markandeya Purana وباجافاتا بورانا، Bhagavata purana وهلم جرا.

بمرور الأيام نصل إلى الفترة التاريخية حيث البوذية ونصوص الديانة الجانية Jain تمنع الرهبان من مشاهدة العروض المسرحية الدرامية؛ لأن مثل العروض تغوى وتسيطر بصورة كافية على الراهب وتؤدى إلى تعكير صفو تركيزه. فى الكتاب الشهير لبانينى وعنوانه «أشباواوى» والمؤلف حوالى القرن الرابع ثمة إشارات إلى أعمال درامية وإلى مؤدين. كما تحتوى الأرتاشاسترا Arthashastra فى اللغة الكاوتيلية Kautilya تحتوى على إشارات إلى العروض المسرحية والرقصات والموسيقى والآلات الموسيقية، وإلى الناس الذين يتعايشون على المسرح.

كل هذه الإشارات الموجودة فى النصوص التى ألفت أو اكتملت فى القرنين السادس والخامس قبل الميلاد، أو حتى فى القرنين الثانى والثالث بعد الميلاد، تشير إلى أن التقاليد المسرحية فى هذا البلد تعود إلى الأزمنة القديمة. ويبدو أن هذا

النشاط يتألف أساسا من : قوانين الرقص والموسيقى، أو من غناء درامى بسيط مع بعض التمثيل، وتمثيل إيمائى للقصص البطولية Heroic Sagas، والأغانى الشعبية، والحكايات الخرافية، والقصص الشعبية أو القصص العادية تماما.

وتشير ماهاباشيا Mahabhashya فى اللغة الباتانخالية من ناحية أخرى إلى مسرحيتين هما بابا ندان وكماڤادا Kamavadha, Babbandhan وقد عثر على بعض الأجزاء من مسرحية ساريوتابراكارانا للشاعر أشغاجوشا فى القرن الثالث قبل الميلاد. وهو عمل درامى بوذى. والبحث المعروف عن الفن المسرحى ويحمل اسم «ناتياشاستراً» Natyashnstra من تأليف بهاراتامونى Bharata Muni الذى يتكلم فيه عن مسرحيات تسمى ديڤاسورا سانجراما، أمريتامانتانا وتريبوراداها Devasurasangrama Amritamanthana, Tripuradaha فى الأسطورة التى تتعلق بنشأة الدراما.

وتأسيسا على كل هذه الإشارات، يمكن بكل ثقة التأكيد على أن بعض أنواع النشاط المسرحى مع عناصر من الموسيقى والرقص والتمثيل كانت رائجة فى هذا الوطن على الأقل منذ ألف عام قبل التقويم المسيحى. ومع ظهور أكثر الظروف

الاجتماعية والثقافية المناسبة اكتسب النشاط المسرحى تدريجيا تنظيما أكثر وأشكالا أكثر تعقيدا مثل الدراما والمسرح السنسكريتى. وهكذا بدأت الفترة الساحرة للازدهار الفريد للتقاليد الدرامية الهندية وإنجازاتها.

فى هذه المرحلة الجديدة كتبت مسرحيات مختلفة الأنواع والأساليب ومتميزه فنيا باللغة السنسكريتية، لغة التعبير الأدبى فى ذاك الزمان. وقد تطورت الأساليب رفيعة المستوى غالبا لتقديم هذه المسرحيات. وانفجار هذه الطاقة لم يقتصر على الاستكشاف الإبداعى فى الكتابة والإخراج المسرحى، بل وجدت تعبيرا لها فى التفكير النقى الأصيل والجاد للغاية حول كل النواحى النظرية والعملية للفن المسرحى. والمثال على ذلك هو الكتاب المنير «الناتيا شاسترا» وهو بحث شامل أو خلاصة وافية عن الفن المسرحى - من تأليف بهاراتامونى - لا نظير له فى أى مكان فى العالم.

إن مقياس الأهمية للدراما وللمسرح فى الحياة الهندية يتمثل فى اعتبار الناتياشاسترا هى الفيدا الخامسة. Fifth Veda وهذا التمجيد للناتياشاسترا لم يكن مصادفة ولم يكن بلا أساس. فلا يوجد أى عنصر من عناصر فن الدراما والمسرح إلا بحث

بصورة شاملة وبعمق كبير وبنفاذ بصيرة فى هذا العمل. وفى الحقيقة تعد الناتياشاسترا المصدر الأول والأكثر أهمية للقواعد الأساسية والأفكار، وليس فقط للدراما والمسرح وإنما أيضا للفنون الأدائية الأخرى مثل الموسيقى والرقص إضافة إلى الشعر. هذا هو السبب فى أن تأثيره بلغ حدا بعيدا جدا حتى بعد ألفى عام حيث يظل مناسبا ومفيدا. ومن المحتمل أن يكون هذا العمل ليس لشخص واحد وإنما لعدة أشخاص خلال أجيال عديدة حيث اندمجت خبراتهم المتراكمة ومعارفهم وأفكارهم.

إيضا يوحى الناتياشاسترا على ما يبدو بوجود نشاط مسرحى مستمر ومنتظم فى أجزاء مختلفة من الوطن خلال قرون عندما ألف، لأنه بدون أى خبرة حقيقية مباشرة يكون من المستحيل حتى التفكير فى كل هذه الأفكار والقضايا التى نوقشت بتوسع فى هذا المؤلف الفريد.

ويمكن أيضا تقييم الدور الهام للمسرح فى الهند من خلال أسطورة نشأة المسرح أو الناتيا Natya الموجودة فى الناتيا شاسترا. تشير الأسطورة – بالإضافة إلى أشياء أخرى – إلى أن الناتيا فيدا قد أبدعها الإله الأعظم براهما Brahma نفسه الذى قال :

«لقد أعددت الناتيافيدا التى سوف تحدد الحظ الطيب أو الحظ السيئ، وتحسب حساب الأفعال والأفكار، للديفيين Devas إضافة الى الدايتيين Daityas .. الدراما هى تصوير لحالة العوالم الثلاثة. التى فيها - أحيانا إشارة إلى الواجب، وأحيانا للألعاب وللمال وللسلام، ويوجد فيها ضحك وقتال ومغازلة وأحيانا قتل الناس .. إنها تعلم الواجب لأولئك القادرين على الواجب، والحب لأولئك التواقين لتحقيقه، وتعاقب غير المهذب أو صعب المراس، وتشجع على ضبط النفس، والقوة فى الشخصيات البطولية، وتنور الرجال ذوى الفكر السقيم، إنها تمنح الشجاعة للجبناء، والحكمة للمثقف، والتسلية للملوك، والثبات لعقل الشخصيات المبتلية بمحنة، ورباطة الجأش لمضطربى العقل .. إنها محاكاة Mimicry لأفعال وسلوك الناس ذوى العواطف المتباينة الثرية، والتى تصور المواقف المختلفة .. إنها سوف تتعلق بأفعال الرجال الأخيار والأشرار والحياديين، وسوف تمنحهم جميعا الشجاعة والتسلية والسعادة إضافة إلى النصيحة. لا توجد حكمة ولا تعليم ولا صنعة أو حرفة ولا حيلة، إلا وهى فى الناتيا.

من المحتمل ألا يوجد فى الثقافة المسرحية فى العالم مثل

هذا الدور المهم والشامل بصورة عامة للدراما والمسرح، نتيجة لهذا يعتبر النشاط المسرحي في هذا الوطن هكذا دائما؛ ليس مجرد طقس ديني أو شكل للتسلية، وإنما هو وسيلة هامة وأداة للتحكم في الانحرافات التي تظهر في الحياة سواء في الشخص أو المجتمع وإرشادهم نحو التهذيب. إن مسرحنا في تاريخه طوال ألفين إلى ثلاثة آلاف عام اتخذ - في الغالب - هذه المكانة في المجتمع، ويصبح من المتوقع أن تهذيب المشاعر للفرد أو للجماعة عن طريق التجربة المسرحية جزء من الروح الهندية.

وبصرف النظر عن هذا التأمل المسرحي في الدراما والمسرح، فإن صورة تقاليد المسرح الهندي التي انبثقت في نطاق الأعمال الدرامية السنسكريتية ليست أقل مدعاة للدهشة. بالإضافة إلى تصويرها للرؤية الكونية الهندية. إنها تكشف في أسلوب حي كيف أن الكائن البشري بمزاجه المميز، بقدراته وموضوعيته، يمر خلال مواقف متنوعة في صعودها وهبوطها، وابتهاجها وخيبة آمالها حيث ينجز واجباته ويحقق التوازن والانسجام، هذا الهدف المرغوب فيه هو الذي يعطي معنى لحياته.

تقوم الأعمال السنسكريتية الدرامية بتصوير حالات ذهنية

مـختلفة وعواطف وأفكار ورغبات وطموحات، وتصـوير القـوة والضـعف، وتصـوير أسـاسى للمـغـزى الأخـلاقى وللقـضـايا الاجتمـاعيـة إضـافة إلى الحالات الفردية – «إنها تقدم صـورة خلابة» للحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية لتلك الأزمنة. المسـرحـيـات مـثل Madhyama, Vyayaga, Urubhanja, Swapnavasavadatta - Pratima, Abhiynan Shankutala. Vikramoruashiya, Mriehchhakatika, Mudrara Kshasa, Uttararamacharita Ratnavali, Kundamala,

Bhagavadejjukiya هى أعمال رائعة تبـعث الثقة فى أى أدب. إنها تحتل مكانة متميزة فى الأدب الدرامى العالمى وذلك بسبب ما تمتلكه من بصيرة حادة وحس جمـالى رقيق ومـهـارة بنائية وتنوع وكيفية مسرحية متميزة فى لغتها وشعرها.

ليس الهدف هنا محاولة إعطاء تحليل مفصل أو تقييم لكل الأدب الدرامى السنسكريتى أو لأية مسرحية خاصة، ولكن من المناسب هنا الإشـارة إلى بعض عناصـر مـضـمـونها وشكلها وحرفيتها. إن لمحة سريعة للمسرحيات الهامة من بهاسا Bhasa إلى بودايانا – Bodhayana من قبل الميلاد وحتى القرن السابع الميـلادى – تكشف عن أنه على الرغم من أن حبكات الغـالبـيـة

العظمى منها تكون مستمدة من البوراناس Puranas أو الملاحم مثل الراميانا والمهبهاراتا، إلا أنه توجد مسرحيات قليلة للغاية قامت على أساس من الأحداث والشخصيات التاريخية أو على المواقف والشخصيات المتخيلة. إن بهاسا نفسه الذى يعتبر الكاتب المسرحى الأول، كتب مسرحيات تأسيسا على الراميانا والمهبهاراتا هى : Pratima, Abhisheka, Madhyama. Urubanga, Karnabara. إضافة إلى تأسيسه لمسرحيات معتمدة على قصص من الحكايات الشعبية أو على أحداث ومشاهد متخيلة تقريبا وهى : Swapnavasavadatta, Pratina, yaugandharayana, Avimaraka ومسرحيات أخرى. وبالمثل مسرحية كاليداسا Kalidasa المسماة – Malavikagnimitra ومسرحية سودراكا «Shudraka عربة الصلصال الصغيرة Mrihchhakatika ومسرحية Malatimadhava لمؤلفها «بهافابهوتى» Bhuwobhooti ومسرحية Mudrarakshasa لمؤلفها فيشاخاداتا Visha Khadatta، إنها مسرحيات قامت على أساس من الأحداث والشخصيات التاريخية.

إن معالجة بهاسا لأحداث من المهبهاراتا والرامايانا تختلف عن معالجة الكتاب التالين له. إن اختياره للأحداث وتصويرها

يوحى بأنه على الرغم من أن تقاليد الأداء الموسيقى للأحداث والقصص الأسطورية فى الملاحم كانت حية وقوية فى عصره، إلا أن التقاليد المسرحية الأخرى قد نشأت أيضا فى غضون ذلك، وقد قادته إلى بناء قصصه فى أشكال وأساليب درامية «مختلفة» والتى يشار إليها أخيرا فى الناتياشاسترا على أنها روباكات Roopakas متنوعة. أيضا فى مسرحياته اكتسبت الأحداث الأسطورية مغزى أخلاقيا ومنظوراً إنسانياً. وفى نفس الوقت تزود بنطاق كبير تحشد على نطاق واسع الصراع العاطفى، والمفارقة الدرامية وتكثف الفعل الدرامى. إن بهاسا بتصويره الغنى يغرس فيها الدوافع العديدة التي جعلت لأعماله قيمة مسرحيا وشعبيا.

فى مسرحيتين فقط من مسرحياته - وهما Swapnvasavadatta Pratijna Yaugandharayana اللتان ترتبطان بحادثة «يودايانا» Udayanaepisode قصة حب تكون فى المركز. وتصور أيضا فى سياق من سعادة اجتماعية وسياسية مميزة. هذا المنهج فى ربط السعادة الشخصية والمأساة، والنجاح والفشل، بالقيم الاجتماعية الشاملة يرتبط بتوجه الدراما الهندية الأساسى.

ومن هذه الوجهة تختلف مسرحيات كاليداسا عن مسرحيات بهاسا. إن مسرحياته الثلاث هى أساسا قصص حب. فى مسرحية «Vikramorvashi فيكر أمورفاشى» ومسرحية «شاكونتالا» Abhijnan Shakuntala توجد علاقة حب.

فى المسرحية الأولى رجل وحورية إلهية، وفى الثانية رجل وفتاة ابنة حورية. وهنا يجدر الإشارة الى أن كاليداسا عالج الأحداث الأسطورية ومنحها شكلا جديداً ومعنى جديداً وفقا لأغراضه الإبداعية الخاصة. فى هاتين المسرحيتين يتم الإيحاء بالسياقين الاجتماعى والأخلاقى من خلال المفارقة فى الموقف، أو من خلال الحالات العاطفية والألم العميق للشخصيات. لكن المشاعر الإنسانية فى حالاتها المختلفة تمت معالجتها ببصيرة نافذة وبراعة تشير إلى تحقيق المزج الفريد للشعر والمسرحة Theatricality من وجهه النظر هذه، فإن مسرحيات كاليداسا تذكر المرء بمسرحيات شكسبير، ورغم ذلك فعند شكسبير تكون مسرحة المواقف فى قوة المشاعر والعواطف، بينما عند كاليداسا فإن النظام الدرامى للعواطف والمشاعر البشرية فى تنوعها يلقى بظلاله على المواقف.

ومرة أخرى، فى مسرحية «عربة الصلصال الصغيرة»

Mrichchhaktika تأليف سودراكا، نجد أن قصة الحب تقدم على خلفية من الجيشان الاجتماعى والسياسى. هنا مشهد الفوضى السياسية، والاستياء والتمرد يكون عاما ومركزيا، وفى الغالب يبدو أن الكاتب قد استخدم مشاهد الحب بين شاروداتا وفاسانتاسينا فقط لتقوية هذا الصراع وجعله أكثر تأثيرا. وهذه المسرحية، رغم تعدد شخصياتها وعلاقاتهم الشخصية، فإنها تكشف عن مستويات وأشكال كثيرة للحياة الاجتماعية، لهذا فإنها تعتبر وثيقة هامة للحياة الاجتماعية والسياسية لعصر كامل.

وتعتبر مسرحية «موداراكشاسا» Mudrara Kshasa تأليف فيشاخاداتا Vishakhadatta مسرحية – بصورة كاملة – حول الصراع السياسى والسلطة وبالتالى حول الناتج بين القوى المختلفة وتآمراتها، والتجسس والتجسس المضاد. ورغم ذلك فإن هذا كله وثيق الصلة بالهدف الأخلاقى. تقدم المسرحية كل المكائد السياسية والخدع التى يقوم بها شاناكيا Chanakya ليس من أجل مجد شخصى أو الاستيلاء على السلطة، وإنما لرغبته فى تأسيس نظام أكثر صحة وكفاءة.

كتب بهافابهوتى Bhavabhooti ثلاث مسرحيات. اثنتين منهما

هما : «ماهافيراتشاريتا Mahaviracharita و «أوتارا راماتشاريتا» Uttararamacharita تأسستا على قصة راما* Rama بينما حكاية حب مستمدة من «كاثا سارتيا ساجارا» Kathasaritasagara كانت أساس حبكة المسرحية الثالثة «مالا تيمادافا» Malatimadhava وفى مسرحية «أوتاراراماتشاريتا» مايثير المشاعر فى تصوير الصراع بين الشفقة التى تنشأ عن السخرية من حياة سيتا Sita والقيم الاجتماعية والشخصية والأخلاقية فى تلك العصور.

وينبغى الإشارة إلى المسرحيتين الكوميديتين الساخرتين : وهما ماتافيلاسا Mattavilasa تأليف ماهنيدرا فيكراما Mahindra Vikrana وذلك بسبب اختلاف نوع الفعل الدرامى ومعالجة الحياة الاجتماعية. إنهما تقدمان صورة فاتنة للغاية لانحلال القيم الأخلاقية وانحلال السلوك وسط الجماعات الدينية المختلفة إلى حد ما، رؤية هذا أيضا فى المسرحيات القصيرة التى يؤديها ممثل واحد والتى تسمى بهاناس. Bhanas وفى الأدب الدرامى السنسكريتى تكشف المعالجة البارعة فوق العادة للقصص الأسطورية والشعبية الأخرى عن المستويات العديدة للتجرية البشرية والعلاقات الاجتماعية والاستجابات الشخصية.

إن التصوير البالغ الدقة والشامل للحياة فى المسرحيات السنسكريتية لم يكن مصادفة. لقد تأسس على وجهة نظر فلسفية عميقة إلى حد بعيد، ورؤية كونية شاملة وجماليات عالية التطور تمثلت فى النظرية التى وصلت إلينا كنظرية الرازا Rasa. والمسرحيات السنسكريتية لا تصور الحياة السطحية أو الواقعية للحياة. إنها تحقق - بواسطة أخلاق عميقة وتمييز جمالى - محاكاة فنية وبارعة (أنوكارانا) Anukarana أو تصور الأفعال والمشاعر والمواقف المختلفة للحياة البشرية وذلك من خلال تجربة لحالة السعادة القصوى وإدراك عميق للحقيقة الممكنة. إن الرؤية الهندية للحياة لا توافق على أن الإنسان لعبة فى أيدى قوى فائقة للطبيعة وملغزة وعمياء ومحكوم عليه بالصراع، ومقدر عليه أن يواجه مأساة؛ لهذا السبب فإن المسرحيات السنسكريتية، بدلا من العرض المعتاد المكثف تدريجيا لمأزق شخصية حقيقية أو متخيلة أو للإحساس بالذنب، نجد أنها تقدم تصويرا للمسرات والمعاناة، للنجاح والفشل، للنشوة والشفقة، للوحدة والاتصال، للضحك والدموع، لشخص فى سلوكه الطبيعى وفى مواقف شخصية أو اجتماعية متنوعة.

ولهذا السبب، فإن المسرحيات السنسكريتية لا تشبه الدراما

الإغريقية، إنها تتحدى التصنيف إلى مأساة وملهاة. وبدلا من هذا، فإنها تصنف وفقا للحالات الاجتماعية والفعلية للأبطال وأفعالهم المرتبطة بها. وفي الناتياشا سترا توجد عشرة أنواع من المسرحيات «داشاروباكا» Dasha Roopaka وهي تقسم على أساس طبيعة البطل وسماته، وشكل ونوع الفعل، وليس على أساس تقسيم الحياة الإنسانية إلى شكلين مفترضين فنيا وظاهريا هما مأساوي وملهاوي. والمسرحيات السنسكريتية الموجودة تتطابق مع هذا التصنيف.

ومن الطبيعي، أنها أيضا في بنائها تختلف جوهريا عن الدراما الغربية من ناحية النوع المميز لحرفية درامية قامت على أساس من جماليات أخرى مغايرة. إنها في نظمها الدرامية وطرق معالجتها للمادة القصصية تكون أكثر تنوعا ومرونة. والأشكال المختلفة للمسرحيات Roopakas تتراوح من الناتاكا Nataka والبراكارانا Prakarana والناتيكا Natika وهي أشكال ممتلئة بالأحداث والشخصيات، إلى مسرحيات ذات الفصل الواحد الفيتي Veethi والأنكا Anka أو البهانا Bhana وهي أنواع متنوعة في بنيتها الدرامية. وفي المسرحيات السنسكرتية يوجد تأكيد واضح على استمرارية الفعل الدرامي وعلى بعض

الحيل مثل «الفيشكامباكا» Vishkambhaka البرافيشاكا Braveshaka و «التشوليكا Choolika وهى تستخدم لتوضيح الفوارق الدقيقة للقصة، إنه بصرف النظر عن الشخصيات المختلفة فإنهم بأنفسهم يتكلمون عن الأحداث والأحوال الماضية بطرق مختلفة وفى أزمنة مختلفة. هذه المرونة – فى الغالب – تسهل دمج عدد من العناصر الرئيسية أو الثانوية للقصة حيث يتم معالجتها فى وقت واحد وتدعيمها دون أى تشوش.

ولأن المسرحيات السنسكريتية تنظر إلى الدراما باعتبارها فناً مسرحياً يقوم على التخييل Make - Believe وليس واقعا، فإنها تعالج الزمن والمكان معالجة تخيلية وليست واقعية مرتبطة بما يعرف بوحدتى الزمان والمكان. وتتم الإشارة إلى التغير فى الزمن أو المكان أحيانا عن طريق شخصية ما تشير إلى هذا التغير، أو عن طريق الحركة الاعتيادية للممثلين من مسرح آخر.

وحيث إن جوهر الدراما السنسكريتية يكمن أساساً فى التمثيل أو الممثل الشرقى Actor - Oriented فإنه لا حاجة للمناظر الواقعية أو لأى نوع آخر من المناظر المسرحية، وكثيرا ما تقوم الشخصية نفسها بخلق الحياة، إنها تخلق صورة حسية للمكان والبيئة بفضل وضعها الشعرى التفصيلى أمام

المشاهدين. إن هذا يفسر لنا لماذا تحتوى النصوص المسرحية السنسكريتية على إشارات قليلة جدا عن الخصائص المسرحية، وهذه الإشارات تكون أيضا من أجل الاستخدام المسرحى أو من أجل التمثيل الصامت.

هذه الحرية توفر للكاتب المسرحى السنسكريتى إمكانية أن يدمج فى فعله الدرامى :

الأحداث الطبيعية الفائقة والشخصيات الإنسانية أو الإلهية والحيوانات والطيور حتى الأشجار أو الجمادات. إن الإمكانية الموروثة فى تقديم مستويات مختلفة من الواقع بصورة كاملة تمنح التقنية فى الدراما السنسكريتية قوة فريدة وشاملة.

والسمة الأخرى المميزة للمسرحيات السنسكريتية تتمثل فى النظام المتعدد المستويات للاتصال بين الشخصيات. فالمسرحيات السنسكريتية تستخدم النثر والإلقاء الموقع Recitation والأشعار والأغانى، وقد أعطى هذا مرونة كبيرة للأداء المسرحى وتنوعاً وتعقيداً للتعبير، من السرد غير المتحيز إلى الطبقات العديدة والظلال الكثيرة للعاطفة البشرية.

هذا التنوع فى الأداء يكون مهماً جداً للممثل لأنه يمنحه فرصة لتحقيق اتصاله الكلامى (مع المشاهدين) فى صورة أكثر

تأثيرا وإقناعا. بالإضافة إلى ذلك يجعل الأداء حيا، وطبيعيا ومناسبا للشخصيات. والمسرحيات السنسكريتية تستخدم اللغة السنسكريتية الفصحى إضافة إلى اللهجات البراكريتية المختلفة Prakrits . إن هذا يجعل الشخصيات أكثر معقولية، ويسهل للمشاهدين أمر التوحد معها بصرف النظر عن جعل الحوار جذابا عن طريق تنوع الموسيقى اللفظية للهجات.

تلجأ المسرحيات السنسكريتية إلى عدد من الحيل المبتكرة من أجل توصيل الجوانب المجردة أو غير المباشرة أو العقلية للفعل الدرامى على خشبة المسرح. يوجد بالطبع السواجاتا Swagata أو الحديث الجانبى Aside وهى تتشابه فى ذلك مع الدراما الغربية حيث تعبر شخصية ما عن رد فعلها أو شعورها عندما تكون بمفردها أو فى حضور شخصيات أخرى، لكن الدراما السنسكريتية لديها حيلتان أخريان تسميان جانانتيكا Ganantika وأبافاريتا Apavarita وفيهما تتبادل شخصيتان الأفكار أو ردود الأفعال التى لا يكون مقصود توجيهها للآخرين أو أن يقولا شيئا يسمعه الشخصيات الأخرى فيما عدا الشخص المشار إليه، بالطبع سمع المتفرجون كل هذه التعبيرات، والمسرحيات السنسكريتية بها إعلانات عن حضور

شخصية ما أو محادثة تتم من خلف خشبة المسرح «النيباثيا» Nepathya بالإضافة إلى الأكاشافانى Akashavani التى تنتقل عبرها الشخصيات الفائقة للطبيعة، كل هذه الحيل - مع المحافظة على التدفق المتواصل للحدث الدرامى - أبدعت نوعا من المؤثرات السمعية المرئية. لقد تحقق لهذه المسرحيات مزج فاتن وخيالى للطبيعة والأسلوبية، إنه بمعنى آخر تحققت المسرحة Theatricalty.

ويتوافق البناء الدرامى السنسكريتى على نحو ممتاز مع كل من أسلوبى الإخراج وهما : الأسلوبية أو التشفير Codified أو التقنية التصويرية Representational Technique وهو ما يسمى بالناتيا درامى Natyadharmi إضافة الى منهج معروف باسم اللاكادرامى Lakadharmi وهو أكثر مرونة نسبياً. وبعض الحكايات فى المسرحيات يكون فيها الصراع الخارجى والحركات المادية أكثر أهمية من الحدث المسرحى، بينما في البعض الآخر تكون الأهمية للحياة السيكلوچية الداخلية، جزء منها تتغلب فيه الحالات الذهنية المرتعبة والقاسية والبارزة، بينما الجزء الآخر تتغلب فيه المشاعر الرقيقة والمهذبة واللطيفة، والبعض يركز على التعبير اللفظى بينما البعض الآخر يحتاج

إلى مـزيد من الموسـيـقى والرقص. إن أسلوب المسـرحـيـة السنسكريتية يتحدد عن طريق هذه الاختلافات التى تسهل عمل المخرج والمؤدى.

بعد هذه الملاحظات العامة حول النظم البنائية والأسلوبية للدراما السنسكريتية، ينبغى علينا الآن أن نتجه نحو المسرح السنسكريتى، هنا يكون من الضرورى التصريح بأنه فيما عدا الـ «كوتياتام» Kutiyattam فى كيرالا Kerala لا توجد تقاليد عن الإخراج المسرحى للمسرحيات السنسكريتية على امتداد الوطن. حتى فى الـ «كوتياتام» توجد تأكيدات حول الشرح والتعليق المفصل على الكلام والشعر السنسكريتى نفسه؛ وفقا لذلك فإنه يتم التوسع فى الفصل الواحد أو المنظر أو المشهد مسرحية أو حتى فى سطر واحد أو بيت شعرى واحد، بحيث تستمر هذا لمدة عدة ساعات وأحيانا لمدة أيام متصلة، وذلك بواسطة حيل متنوعة من الإيماء والتمثيل. من غير شك أن الكوتياتام تكشف عن التقاليد الكثيرة، وعن الحيل والطرق فى إخراج المسرح السنسكريتى وهذا أيضا يكون فى أحسن الأحوال أحد أساليب الـ «داكشـيناتيـا» Dakshinatya أو طريقـة أهل الجنوب فى العرض المسرحى، وليس صحيحا القول بأن هذا هو الأسلوب

الوحيد أو الرئيسى للمسرح السنسكريتى.

ولسوء الحظ لا توجد أوصاف أخرى عن عروض فعلية للمسرحيات السنسكريتية وفى هذه الظروف، فإن ما نعرفه أو نقوله عن المسرح السنسكريتى يعتمد فى الغالب على الناتياشاسترا لبهاراتا وعلى بعض الشارحين لهذا العمل، أو يعتمد على نطاق واسع على بناء المسرحيات الموجودة وعلى الإرشادات المسرحية. أخيرا، توجد محاولة لتحديد طرق إخراج المسرحية السنسكريتية عن طريق الأساليب المسرحية التقليدية فى الأقاليم المختلفة. ويحاول كثير من المخرجين بعث المسرحيات السنسكريتية على خشبة المسرح بأساليب مختلفة لكن بصورة عامة هذه الممارسة لا تزال فى مراحلها الأولى، ولن يكون من المناسب التوصل إلى نتيجة محددة عن منطلقاتها.

وعلى الرغم من هذا القصور فإنه يمكن إبداء بعض الملاحظات حول هذا الموضوع، على الرغم من الأهمية الكاملة للنص الدرامى فى المسرح السنسكريتى إلا أن هذا المسرح هو المسرح للتمثيل الشرقى Acting - Oriented حيث التشديد على الموهبة وملكة الخيال الإبداعي والمهارة الحرفية للمؤدى. كما أن بناء المسرحيات يؤيد هذا، إضافة إلى التحليل المفصل والمعقد

للمظاهر المختلفة للتمثيل فى الناتياشاسترا، فى هذا السياق يكون من الجدير ذكر أن المفهوم الشامل للتمثيل أو الـ «أبهينايا» Abhinaya كما هو مفصل فى الناتياشاسترا - يختلف عن المفهوم الغربى للتمثيل .

إن هدف الأبهينايا وفقا للفن الدرامى السنسكريتى - خلق شعور بالسعادة والمتعة أو الـ «أناندا» Ananda فى عقل المتفرجين من خلال الكشف عن الحالات العقلية المختلفة لشخصية ما، فى الحياة الفعلية تعمل العواطف الإنسانية الأساسية المختلفة مثل الحب والشفقة والخوف والغضب على توليد حالات عقلية مختلفة. لكن فى مسرحية ما عندما يعرض الممثلون الشخصيات التى تعانى من العواطف المختلفة وتصادماتها، فإن المتفرجين يقاسون إلى حد ما. وفى النهاية تنشأ مشاعر الرضا والتوافق أو الأناندا. إن هدف الأبهينايا فى المسرح السنسكريتى هو إحداث الرازا Rasa أو الأناندا. ويختلف هذا المفهوم للتمثيل عن المفهوم الأرسطى للتطهير Catharsis أو إلى تخليص الكيان الإنسانى من هذه العواطف.

ولإحداث الرازا أو الأناندا يقوم المؤدى فى المسرحية السنسكريتية بإظهار الحالات العاطفية والانفعالية للشخصية من

خلال حركات العينين والشفاه والأعضاء الأخرى، بالإضافة إلى الكلمات والأصوات، وبدلا من إغراق نفسه فى أى عاطفة فإنه يحاول بواسطة تعبيراته المتعددة الأبعاد والمركبة أن يمكن المتفرجين من المعاناة، وهذا هو السبب فى أنه فى التمثيل السنسكريتى - من الأهمية يمكن الانسجام مع الأساسى والثانوى - أن تتغير الحالات العقلية إضافة إلى التجليات الفيزيقية (المادية) المرتبطة بهذه الحالات للشخصية، أو الباترا Patra، أى وعاء العواطف، كما يسمى فى الكتابة المسرحية السنسكريتية، إن الهدف الرئيسى للأبهينايا هو جعل العواطف الأساسية المتنوعة وكذلك ردود الأفعال العقلية الناتجة ملموسة ومجسدة. ولهذا السبب فإن المسرح السنسكريتى يركز على استخدام الممثل لكل قدراته الجسدية، والعقلية أو الخصائص الشخصية الكاملة له. فى الأنجيكا أبهينايا Angika Abhinay أو التمثيل الجسدى (الفيزيقى) Physical Actiny لا تعتبر أجزاء الجسم - منفصلة أو متحدة معا وسائل للتعبير فقط وإنما أيضا ترجع المعانى المختلفة إلى حركة هذه الأجزاء وبخاصة الإيماءات والإشارات أو أشكال اليد والأصابع، وحركة العيون والأوضاع والوقفات المختلفة، إن هذا يؤدى إلى وجود لغة كاملة بالإشارات

والإيماءات. حركات القدمين - على سبيل المثال - تتراوح من البسيطة جدا، تمشية عادية، إلى الحركات الراقصة المركبة والمعقدة. وفى الأبهيليا السنسكريتية يوجد إصرار على التمثيل بواسطة الجسم كاملا، أو التمثيل الشامل Total Acting ومن الضرورى أن يكون الممثل بارعا فى الرقص.

وبالمثل، بالنسبة للفاتشيكا أبهينايا Vachika abhinaya أو التمثيل بواسطة الكلمات يكون من الضرورى ليس فقط معرفة بسيطة باللغة السنسكريتية والبراكريتية أو لهجات الأقاليم وإنما أيضا إدراك عميق لأوزانها وإيقاعاتها والشعر. إضافة إلى ذلك تكون البراعة فى الموسيقى أو الغناء أمراً أساسياً. إن الغناء فى العرض المسرحى السنسكريتى يندمج بأسلوب مخطط له بعناية - فى الأشكال المختلفة والمستويات المختلفة.

لكن فى أى عرض مسرحى - فى الغالب - حتى مع الحركات الجسدية وصوت الممثل فإن مظهره وملابسه يحدثان تأثيرا على المتفرجين كما يحدثان انطباعا بخصائص الشخصية، إن هذا هو السبب فى أن المسرح السنسكريتى يحافظ على الخصائص الكاملة للممثل، ملابسه ومكياجه وأيضا الملحقات المسرحية التى يحتاجها على خشبة المسرح، إنه

يشـتـمل على الأهاريا أبهـينايا Aharya Abhinaya في فن التمثيل.

إن الأبهينايا تعبر عن أشياء متنوعة، أنشطة وتغيرات في العالم الطبيعي – التلال، الأنهار، الأشجار الطيور والحيوانات الصباح، المساء والليل، أو السماء، والقمر، والشمس، والنجوم. وأيضا الفردوس، وجهنم أو الأرض – وقد نشأت عن ذلك لغة الإيماءة للإيحاء بهذا وقد تطورت. في الحقيقة يكون متاحا لها تقنية التعبير عن النشاط الخارجي أو الخبرة الداخلية في الحياة وعلى خشبة المسرح السنسكريتي ليس ثمة فعل خارجي أو خبرة داخلية عن الحياة إلا وله تعبير ملائم أو تكنيك أو شيء من هذا القبيل.

إن هذا ممكن لأنه في تقاليد التمثيل السنسكريتي لا توجد محاولة لتزييف الواقع أو أن يبدو واقعيا وإنما يوجد أو ما يوحي بأنه واقع. المسرح السنسكريتي لا يعتبر التمثيل المسرحي تقليداً للواقع، وإنما هو خلق له من جديد – وفقا لهدف خاص – يشمل كل المستويات والأشكال : المستوى الخارجي والمستوى الداخلي، والظاهر والخفي، العابر والملازم، المستوى المباشر والمستوى غير المباشر، المحسوس والمجرد، الدنيوي الفائق

للطبيعة، ومن أجل هذا الهدف يمكن استخدام كل المناهج والتقنيات الممكنة، شاملة الناتيا درامى Natyadharmi وتعنى الأسلوب الكلاسيكى كاملا، أو الأسلوبية، وتشمل الـ «لوكادرامى» Lokadharmi وتعنى الطرق القائمة على التعبيرات والأعراف الطبيعية والشعبية، ولكن فى التقنيات الشعبية توجد محاولة ليس لتقليد الواقع وإنما للاستفادة من الحركات الجسدية والتعبيرات الصوتية الصريحة والعفوية والملموسة، وذلك بدلا من الإيماءات والإشارات الكلاسيكية والمشفرة «Codified» الخ – ومن أجل هذا الهدف يكون الممثل حرا فى أن يعتمد على التقاليد والأساليب المنتشرة فى الأقاليم المختلفة فى الوطن.

يبدأ العرض المسرحى السنسكريتى بالـ «بورفارانجا» Poorvaranga أو التمهيدات. «تكون الـ «بورفارانجا» من ناحية طقس دينى ابتدائى لاسترضاء الآلهة كى تحمى العرض المسرحى من كل أنواع الاضطرابات والقلاقل، ولخلق جو يتناسب مع جلال وأهمية الإبداع المسرحى وللإشارة إلى الممثلين حتى يكونوا مستعدين تماما للدخول فى حالة ذهنية معينة من أجل العرض المسرحى، ومن ناجية أخرى تعمل الـ

«بورفـارانجـا» على حث المشـاهدين كي يشـاهدوا العـرض المسرحي بتركيز كبير، والموسيقى والرقص فى البورفارانجا هما الحيل المؤثرة والبارعة فى جذب انتباه المشاهدين للعرض المسرحي.

على مستوى آخر، تساهم الشخصيات مثل السوترادهارا Sutradhara أى المخرج، والفيدوشاكا أى المهرج فى مشاركة المشاهدين في العمل المسرحى، ومن المعتاد أنه فى أى مسرحية سنسكريتية يظهر السوترادهارا فى البداية فقط ثم يغادر خشبة المسرح بعد تقديم المسرحية وكاتبها وموضوعها، ولا يظهر مرة أخرى حتى قرب انتهاء العرض المسرحي. لكنه – حتى فى هذا الظهور القصير المدى فإنه يؤكد على حقيقة أن العرض المسرحي موجه خصيصا للمشاهدين، وبخاصة الخبراء منهم الذين يتميزون بالحساسية والمعرفة والذين يسمون الـ «ساهريدايس» Sahridayas بسبب هذه الصلة الوطيدة بالمتفرجين، لا يمكن أبدا أن يصبح العرض المسرحى السنسكريتى مجرد طقس دينى أو وهم الواقع. أيضاً الفيدوشاكا يربط بين العرض المسرحي والجمهور بطريقة أخرى.

إن المقدمة المنطقية الأساسية للكاتب المسرحي السنسكريتى

هى أن العـرض المســرحى فى المقـام الأول مـاهـو إلا وسـيلة لاكتشاف الرازا أو السعادة القصوى، من خلال السرور فقط يستطيع المشاهدون أيضا أن يكتشفوا ويستثاروا. إن هذا هو أحد الأسباب التى تفسر أن الفكاهة التى مصدرها الأساسى الفيدوشاكا تحتل مكانة هامة فى الدراما السنسكريتية. فى العرض المسرحى، يحقق الفيدوشاكا أهدافه بعدة طرق، فلديه مسئوليات عن تعزيز الفعل الدرامى، وعن الهجاء أو التعليق، أو عن تسلية المتفرجين بمجرد وجوده.

وفى دراستنا للدراما قد نشير إلى بعض سمات العرض الدرامى السنسكريتى، على سبيل المثال، تقاليد الـ «كاكشيافيبهاجا» Kakshyavibhaga أو التقسيم المتخيل لخشبة المسرح إلى مناطق مختلفة والتى بواسطتها يمكن الإيحاء بالأماكن المختلفة بدون أى تبديلات منظرية، هنا يمكن الإشارة إلى بعض الأعراف الأخرى التى أحدها هو استخدام الرانجاباتى Rangapati أو ستارة صغيرة محمولة بواسطة عمال المسرح للإشارة إلى دخول الشخصيات وتسهيل دخولهم، وهذا يدل على ظهور الشخصيات أو الكشف عنها فى بعض المواقف أو الحالات التى تتم من خلف الستارة المحمولة.

إن خروج ودخول شخصية ما على خشبة المسرح السنسكريتية لا يعنى نفس الشيء كما هو موجود فى مسرح البروسونيوم أو فى المسرح الغربى بصفة عامة وتستخدم الستارة أو الرانجاباتى فى العرض المسرحى السنسكريتى لعدة أهداف : لكشف أو إظهار الشخصيات على خشبة المسرح بصورة أكثر جاذبية وإثارة ودرامية، وللإشارة إلى أهميتهم، من أجل إحداث تشويق قوى، وإثارة انتباه المشاهدين.

وبصفة عامة، يكشف تحليل العرض المسرحى السنسكريتى عن أسلوب مسرحى مرن يؤكد على قدرة ومهارة المؤدى فى خلق عالم سحرى وليس عرضا مسرحيا سطحياً. ومن المحتمل أن هذا الإدراك لقوة فن التمثيل، ليس موجوداً فى أى ثقافة مسرحية أخرى. إن التقاليد المسرحية السنسكريتية تشير إلى إنجاز هام للمحاولات الإبداعية للإنسان .

لكن هذا المسرح الذى قام على أساس قوى وهائل من النظرية والممارسة أخذ فى التفسخ تدريجيا فى القرن العاشر بعد الميلاد وتوجد بالتأكيد بعض المسرحيات السنسكريتية التى كتبت بعد ذلك وعرضت بصورة عرضية فى بلاط الأمراء، لم تكن أكثر من تمارين أدبية ترتبط ارتباطاً واهيا بالعرض المسرحى

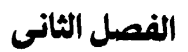
أو بالمسرح الحقيقى، وتوجد عدة أسباب لهذا الأفول منها : عدم الاستقرار الاجتماعى والسياسى الذى نشأ بسبب الغزو الأجنبى وبسبب الصراعات الداخلية، وانحصرت الطاقة الإبداعية للغة السنسكريتية المفقودة تدريجيا فى صفوة ضئيلة من الكتاب الذين سقطوا فى معيار الكتابة المسرحية التى تتناسب مع فقدان الموهبة، وفقدت بذلك القابلية لدى المشاهدين عامة ... إلخ.

وبعد ألف عام، أخذ النشاط المسرحى مكانته ليس فى اللغة السنسكريتية وإنما فى اللغات الإقليمية المختلفة مثل تاميل Tamil وكانا دا Kannada وللغات الأخرى فى الجنوب حيث كانت أداة التعبير الإبداعى، وأيضا اللغات التى انبثقت من اللهجات البراكريتية والأبابرنشا Apabhransha وأصبح لها شخصيتها الخاصة بها، وصار النشاط المسرحى الكامل مقيداً فقط باللغة المحلية الخاصة بكل إقليم أو مقاطعة، وقد استمر هذا حتى اليوم .

لكن على الرغم من هذا التغير فى اللغة فإن العلاقة بين هذا النشاط الجديد والدراما السنسكريتية والمسرح السنسكريتى لم تنقطع بصورة كاملة – إنها نوع من التحول الجديد واستمرارية

جديدة فى ظروف متغيرة، وعن طريق الناتياشاسترا وتقاليدها المتنوعة، أعرافها ومناهجها ظلت الممارسة المسرحية الجديدة مرتبطة بالمسرح السنسكريتى، وقد تم دمج التقاليد المحلية العديدة فى مسارح أو ناتيات Natyas اللغات المختلفة مع التقاليد السنسكريتية. إن بعضاً من هذه التقاليد يعود الى المسرح السنسكريتى نفسه حيث فى البداية اندمجت تقاليد الأقاليم المختلفة فى الأشكال الدرامية السنسكريتية وأساليب إخراجها، وهكذا، يعد النشاط المسرحى الجديد الآن فى اللغات الإقليمية المختلفة تعبيراً عن مرحلة أخرى من التقاليد المسرحية الهندية، التى فيها استمرارية كبيرة للفن المسرحى الهندى وأيضا استمرارية للمسرح السنسكريتى استمراراً ضمنياً.

وفى هذه الجدلية للاستمرارية والتغير يسود الجديد بدون شك. لقد انتهت المكانة المركزية للغة السنسكريتية وانتهت سيطرتها، وحلت محلها اللغات الإقليمية المختلفة، ومجتمعاتها المتميزة، وثقافتها وآدابها وبخاصة النشاط المسرحى فى ممارساته واتجاهاته ومناهجه. والآن وللمرة الأولى حقق النشاط المسرحى تعبيره الكامل بسبب الوحدة والتنوع والثراء الثقافى فى الوطن.


الفصل الثانی

التراث وامتداده فى العصر الوسيط

بعد هذه النظرة العامة المختصرة عن نمو وتطور تقاليد المسرح الهندى، نحاول الآن عمل فهم خصوصية المرحلة التالية للنشاط المسرحى، لكن قبل عمل ذلك يجب إمعان النظر بإيجاز فى نقطة هامة.

لقد استمرت هذه المرحلة نحو ألف عام أما أشكال المسرح الهندى ومستوياته فقد استمرت حتى الوقت الحاضر، ويطلق على النشاط فى هذه المرحلة اسم «المسرح الشعبى» Folk Theatre الذى نشأ فى المدينة، بيد أن هذه التسمية مضللة لعدة أسباب ففى خلال هذه الفترة الطويلة والممتدة لممارستنا المسرحية، تطور العديد من الأشكال والأساليب الدرامية فى الأقاليم المختلفة وبلغات مختلفة، واكتسبت عناصر لا تعد ولا تحصى من فنوننا الكلاسيكية. وبناء على هذا فإنه من غير

المناسب أن نطلق عليها اسم «المسرح الشعبى» تقليداً فى – المحل الأول – وتأثرا بالمؤرخين وعلماء الاجتماع وغيرهم عن الأكاديميين الغربيين إلخ، وذلك بسبب أن هذه الأشكال قد حفظت وتطورت وحفظت فى جماعاتنا الريفية.

إن عدداً كبيراً منها لم يكن تلقائياً أو بسيطاً مثل الأغانى والرقصات أو التمثيل المسرحى التصويرى Pictorial Representations لأى جماعة زراعية أو ريفية أو قبلية. إن بنية وتقنية العديد من الصياغات المسرحية معقدة، ولتحقيق أى تقدم فيها فإنه لابد من التدريب والممارسة الطويلة الأمد، إضافة إلى البراعة الهائلة فى الموسيقى والرقص ومعرفة (البورانات) Puronas (الملاحم والشعر). إن التمثيل الصامت والتمثيل المسرحى فى الكوتياتام أو الكوتشيبودى Kuchipui، والرقص فى الياكشاجانا Yakshagana، أو الغناء وقرع الطبول فى سوانج Swang أو فى الناوتانكى Nautanki، كل هذا لا يمكن أن يتحقق إلا بمزيد من التدريب، ولتحقيق التفوق فى هذا، فإنه من الضرورى التعلم من الـ «جورو Guru أو المعلم – مع أن هذا لم يكن بصورة كاملة – مثل الفنون الكلاسيكية الأخرى للوطن – لهذا السبب فإن الكثير من العلماء الجادين والممارسين لهذه

الصيغ المسرحية أو الثنائيات - والذين احتفضوا فى الذاكرة بسماتها الخاصة - قد أطلقوا اسم المسرح التراثى على هذه الأشكال وفضلوه على اسم المسرح «الشعبى» ولم ينتشر هذا الوصف الجديد على نطاق واسع ولذلك لم يكن ملائماً إلى حد ما.

لكن بالمقارنة مع صفة «الشعبى» Folk فإن صفة «التراثى» Traditional تكون أقرب إلى السمات المميزة لهذه الصيغ المسرحية، وفى نفس الوقت يبعد بها عن كل من المسرح السنسكريتى الكلاسيكى و المسرح المعاصر.

ومن الضرورى القول مرة أخرى من هذا الموضوع إنه لو أن كل الصيغ المسرحية فى اللغات والأقاليم المختلفة قد تم بحثها ضمن الفئة المألوفة للمسرح التقليدى بسبب بعض السمات المشتركة بينها، فإن هناك اختلافاً وتنوعاً كبيراً فى هذه الصيغ وذلك فى التناول والمناهج، ومع ذلك فإنها تحتوى على عناصر عديدة من تقاليد المسرح السنسكريتى، وقد أصابها حتماً التغير أو التحول والتمثل وفقاً للظروف الثقافية والاجتماعية والتاريخية والجغرافية المميزة لكل إقليم.

ويمكن القول بثقة معتدلة إنه حتى فى الوقت الذى كان فيه

المسرح السنسكريتى فى ذروته، كان للأقاليم المختلفة فى الوطن أساليب وتراكيب للعرض المسرحى المحلى التى تقترب من حياة عـامـة الناس وتسليـهم. إن هذا الرأى ليس مـجـرد تخـمين. فالناتياشاسترا نفسها تتكلم عن أربعه أساليب أو طرق رئيسية للمسرح وذلك وفقاً للأقاليم الأربعة فى الشمال والجنوب والشرق والغرب، وتشير أعمال عديدة أخرى فى الكتابة المسرحية إلى أن الأوباروباكات Uparoopakas أو الصيغ الدرامية الثانوية هى تقريبا دالة على المسرح الإقليمى.

لذلك يمكن الحدس بأنه مع الخمول المتزايد للمسرح السنسكريتى والانحطاط الناتج عن قلة الاهتمام والرعاية به، فإن غالبية رجال المسرح – مخرجين وممثلين ومعلمين وخبراء – تركوا تدريجياً هذه المراكز وعادوا إلى أقاليمهم أو إلى أقاليم أخرى،

واشتركوا بأنفسهم فى النشاط المسرحى الشعبى، وهكذا تم دمج الأساليب الدقيقة والأعراف فى المسرح السنسكريتى فى الأساليب البسيطة والأكثر حيوية للعرض المسرحى والرائجة بين عامة الناس.

فى الواقع فقد حدثت عملية الدمج أو الأخذ والعطاء المتبادل

على عدة مستويات هى : – دمج بين الكلاسيكى والشعبى، والإقليمية المتعددة والمحلية، وبين الأبدى والآنى، والدينى والدنيوى وبين المكتوب والشفهى، وقد أخذ هذا الاندماج أو التغير المتبادل مكاناً بين كل صيغ التعبير شاملة فنون الأدب والأدباء والتصوير، وجميعها قد تأثرت وأثرت فى هذه العملية.

من بين الأداء – إضافة إلى سياق المسرحيات السنسكريتة وأساليب إخراجها – التى حدث فيها هذا الأخذ والعطاء – فن الغناء الشعبى Ballad - Singing للمغنين الجوالين، لهاريكاثا Harikatha والكيرتانا Kirtana أو غناء القصص الورعة، والأشكال الطقسية وغيرها من أشكال الموسيقى والرقص وهكذا نشأت الصيغ المسرحية أو الناتيات ذات النكهة والبنية المختلفة وتطورت انسجاماً مع الاتجاهات الثقافية والاجتماعية فى الأقاليم المختلفة.

استمرت هذه العملية فى الأقاليم المختلفة منذ القرنين العاشر والحادى عشر وحتى القرن التاسع عشر، ويصدق هذا كثيراً على النوع المسرحى – المعقد وشبه الكلاسيكى والمكتوب مزجاً بالسنسكريتية والملايا لاميه والكوتياتامية Kuttyattam فى كيرالا فى القرنين التاسع والعاشر، وفى المسرح الشعبى

الكاشـميرى «بهـاند باثرا» Bhand Pathra فى القرنـين السـادس عشر والسابع عشر.

هكذا بدأت مـرحلة العـصـر الوسـيط للمـسـرح الهندى الذى ليس فقط ساحراً فى ذاته وإنما أيضاً ذو شأن فريد فى تاريخ المسـرح العـالمى، ومع ذلك فـإن هذه المرحلة فى الغـالب تسـمى بمرحلة الانحطاط والاضـمـحـلال مـقـارنة بالمسـرح والدرامـا السنسكريتية، وقد بنى هذا التقييم على أسـاس معيـار ضـيق وأحادى البعد، ومسرح هذه المرحلة بالإضافة إلى كونه حيوياً وخيـالياً مـتعدد الأسـاليب، إلا أنه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بحـياة الناس التى يستمد منها قوته، لكن قبل التعليق على هذه الناحية من الضرورى تحديد السمات الرئيسية لهذا النشاط المسرحى.

يلاحظ أن السمة الهامة الغالبة فى هذه المرحلة هى التغير فى أهمية النص المسرحى المكتوب وطبيعته. ومن المحتمل القول بأن الدراما كعمل إبداعى فى حد ذاته قد كف تقريباً عن الوجود فى المسـارح الإقليمية فى العصر الوسيط. لقد احتل الكاتب المسرحى وعمله مكانة مركزية وهامة فى المسرح السنسكريتى ويدون الأعمال المسرحية الكبيرة لباهسا وكاليداسا وسودراكا وفيشاخاداتا وبهافابهوتى وشريهارشا وبودهايانا وآخرين يكون

من المستحيل التفكير فى المسرح السنسكريتى أو فى شخصيته المميزة.

لكن فى المرحلة التالية، لم يظهر كاتب مسرحى واحد فى أى لغة من اللغات الإقليمية له عمل يمكن اعتباره دراما وفقاً لأى تعريف، أو يتصف بالصفة الإبداعية أو يكون ذا مستوى وأهمية مثل المسرحيات السنسكريتية. إن الكتابة المسرحية السنسكريتية بالإضافة إلى وجود عنصر هام لإبداع مسرحى، فإنها أيضاً مزودة بالمتعة الجمالية أو بالخبرة الأدبية مثل أى عمل إبداعى مستقل فى تميزه.

لكن الأعمال المسرحية فى اللغات الإقليمية فى مرحلة العصر الوسيط لم تقم على أى عمل درامى، وإنما على مخطوطات مسرحية Scripts مادتها مستمدة من الملاحم المختلفة والحكايات الشعبية والأشعار والأغانى وغيرها من المصادر. لقد اتجهت المسرحيات المكتوبة فى هذه الفترة تقريباً إلى أن تكون نصوصاً للمسرح Theatre Texts أو مخطوطات عروض مليئة بالشعر والغناء ومزودة بالموسيقى والرقص. ومهما تكن علاقتها الوثيقة بالعرض المسرحى أو تفوقها بالنسبة للعرض المسرحى، فإن أهميتها وقيمتها كأعمال إبداعية مستقلة ضئيلة جداً.

إنه من الصعوبة القول، بدرجة ما من الثقة، أن أياً من الموسيقى والرقص قد ساد فى هذه العروض natyas لأن الكتابة المسرحية الجيدة أو الوافية بالغرض لم تكن متاحة، أو لأن الموسيقى والرقص يتساويان فى السيادة مع مثيلاتهما فى الدراما السنسكريتية التى كتبت طوال فترة طويلة تصل إلى ألف عام. إن هذه القضية تحتاج إلى تحقيق عميق واستقصاء شامل. لكن الحجة أن هذا قد حدث لأنه لم يظهر الشاعر الموهوب أو الكاتب المبدع خلال هذه الفترة التى لم تكن فعالة بأية حال من الأحوال. ولقد تميزت هذه المرحلة بوجود بعض الشعراء الكبار فى كل لغات الهند تقريباً، الذين استخدمت أعمالهم فى النشاط المسرحى فى هذه الفترة. إن هذه الحقيقة على ما يبدو تؤدى إلى نتيجة مفادها أنه إذا كان هؤلاء الشعراء يكثرون التردد على المسرح ويؤثرون أحياناً فى المسرح وحاجاته، فهم لم يكتبوا أية مسرحيات هامة، وهذا يجب أن يكون مطابقاً لبعض الأسباب الأخرى العميقة.

وبالمثل، فإن الحجة فى هذه الفترة، بأن اللغات الهندية الحديثة ما تزال فى طفولتها ولم تتطور بعد بصورة كافية كى تستخدم بفعالية فى وسيط معقد وشامل مثل الدراما، هى أيضاً

حجة حقيقية جزئياً؛ لأن هذه المرحلة – كما لوحظ من قبل – تتميز بالشعر المميز المتفاوت فى قوته ومهارته.

ثانياً، لأن اللغات الهندية الجنوبية – مثل التاميلية Tamil والمالايالامية Malayalam والكانادية – Kanada هى لغات قديمة جداً استمر فيها الإبداع الأدبى لعدة قرون موازياً تقريباً للأدب السنسكريتى. لكن أيضاً لا يوجد ذكر فى هذه اللغات للكتابة الدرامية.

المسرحيات مثل «اشتشارياتسوداماني» Ashcharyachudamani، «سوبادرا دانانجايا» Subhadradhanangaya أو «تاباتيساموارانا» Tapatisamvorana هى مسرحيات كتبت باللغة السنسكريتية من أجل الـ «كوتياتام»، لم تكن أكثر من رجع الصدى أو تلخيص لمسرحيات سنسكريتية أخرى ولم تحتل مكانة عالية كأعمال أدبية مستقلة متميزة، ثالثاً، الموهبة الأدبية المبدعة لا تنتظر دائما تطوراً سابقاً للغة – إنها على العكس من ذلك، فى الغالب تلعب دوراً مهماً فى جعل اللغة فعالة ومعبرة بصورة لم تكن موجودة من قبل، ويعد شكسبير المثال البارز على هذه الظاهرة فى اللغة الهندية Hindi ويمكن ذكر اسم «بهاراتيندو هاريشتشاندرا» Bharatendu Harishchandra الذى أبدع وصاغ

لغة درامية جديدة فى مسرحياته وهو أيضاً وهب قوة إبداعية جديدة للغة الـ «خاديبلوى هندى» العصرية Khadiboli Hindi.

ويبدو، بناء على ذلك، أن مسرح هذه المرحلة بدأ لأكثر من سبب التأكيد الساحق على الموسيقى والرقص، اللتين لم تستمرا فقط، وإنما بمرور الوقت صارتا أكثر وضوحاً؛ ونتيجة لهذا لم تستطع الكلمة المكتوبة أن تحظى بأهمية كافية فى الكتابة المسرحية حتى تكون ضرورية للعمل المسرحى، واستمرت هذه الحالة من ثمانية إلى تسعة قرون تقريباً، وخلال القرن الرابع عشر وحتى القرن السابع عشر ظهرت حركة «باكتى» Bhakti Movement حيث زيادة الحماسة الدينية بصورة مفاجئة، وقد أنتجت أشعاراً عظيمة فى العديد من الأقاليم واللغات، لكن هذا لم يؤد إلى وجود مسرحيات مميزة إبداعياً.

وقد أسس القديسون – إضافة إلى الشعراء فى حركة باكتى – مسرحاً قام على الغناء والرقص وتناسب أكثر مع أهدافهم ولقد حققت جهودهم دينامية جديدة ترتبط بالنشاط المسرحى فى كل الوطن الذى أصبح وسيطاً قوياً لنشر الاتجاه التعبدى فى هذه العملية، وظهر العديد من الناتيات أو الصيغ المسرحية الجديدة وتطورت وحققت نجاحات هامة. ومن الطبيعى أن هذا

النوع من النشاط المسرحى استطاع فقط أن يبقى مقبولاً وذا معنى وذلك فى المناخ السائد، وعلى الرغم من التقلبات التى تعرض لها صعوداً وهبوطاً، إلا أنه استمر فى شعبيته حتى منتصف القرن التاسع عشر.

وقد تميز هذا النشاط المسرحى، كما ذكرنا إيضا، بوجود نزعة قوية إلى تقديم القصائد والقصص والأغانى بمساعدة الموسيقى والرقص والتمثيل الصامت فى الإقليم المعين وباللغة المعينة. إن تقاليد القص الموسيقى Musical Narration أو الغناء الدرامى Dramatic Singing للحكايات الشعبية، المرصع بالرقص أو بالحركات شبه الراقصة تم انتشارها واشتهارها فى كل البلاد منذ الأزمنة القديمة بواسطة الشعراء المتجولين والمؤدين مثل الـ «تشاراناز» Charanas إلخ. وغناء المشاهد المستمدة من الحكايات والقصص الشعبية، ومن الملاحم مثل المهبهاراتا والرامايانا، أو البورانات مثل البهاجافاتا Bhagavata والهاريفا نشا Harivansha، مازال موجوداً بوضوح فى الذهن، وبالمثل أيضاً كانت تتلى الأعمال البطولية للملوك والمحاربين والرجال العظام الآخرين للإقليم، وكانت هناك فى اللغات العديدة روايات خاصة بالملاحم والقصائد القصصية الأخرى، بالإضافة إلى

ذلك، كانت توجد واحدة من أكثر القصائد السنسكريتية تأثيراً على نطاق واسع وعميق على محتوى المسرح التقليدى ذى الموسيقى والرقص فى هذه المرحلة، ألا وهى قصيدة الجيتاجوفيندا Geta Govinda بقلم الشاعر جايا ديفا Jayadeva فى القرن الثانى عشر ولقد قامت أغلب نصوص العرض المسرحى فى الأقاليم المختلفة حتى القرنين السادس عشر والسابع عشر على هذه المواد.

علاوة على ذلك، يختلف النشاط المسرحى لهذه المرحلة تقريباً فى كل الأقاليم عن المسرح السنسكريتى فى مظهر آخر هام هو إن الدراما السنسكريتية، على الرغم من بعض العناصر الدينية أو الطقسية، فإنها فى محتواها وعرضها المسرحى تكون أساساً دنيوية فى توجهها، وتقوم حبكات المسرحيات السنسكريتية وموضوعاتها وأحداثها بصورة مباشرة أو غير مباشرة على المشاعر الدينية. إنها فى الغالب تتعامل مع الحياة اليومية، حتى إذا كانت هذه الحياة مرتبطة بالشخصيات المقدسة أو الأسطورية، والأحداث والمشاهد، وحتى إذا كان بها بعض الطقوس الدينية استلهمت الرامايانا والمهبهاراتا، فإنها بصفة عامة لم تعالج «راما» و «كريشنا» كتجسيد للإله وإنما

كشخصيات عظيمة ذات صفات وقوى غير عادية، وفى الحقيقة فإن بعض المسرحيات لم تكن الصورة الظاهرة للطوائف الدينية وللكهنة مدحاً وإطراء وإنما هى صورة هجائية ساخرة.

على العكس من هذا، كان مسرح العصر الوسيط التالى مسرحاً دينيا تقريباً فمنذ البداية ارتبط بصورة أو بأخرى بالمؤسسة الدينية وطقوسها واحتفالاتها حتى لقد ظهر العديد من الصيغ المسرحية وتطورت فى المعابد، حيث صارت فى نهاية الأمر جزءاً من الطقوس الدينية الدائمة أو المؤقتة أو الطقوس العادية أو الخاصة التى كانت تقدم فى الناتيامانداباس Natya Mandapas ومن المؤكد، أن صورة النشاط المسرحى منذ القرن العاشر وحتى القرنين الثالث عشر والرابع عشر لم تكن واضحة أو محددة، لكن الأنواع المختلفة للعروض المسرحية استلهمت قصيدة «جيتا جوفيندا» المعروفة للشاعر «جايا ديفا»، وعلى الرغم من التيار الخفى الجنسى Erotic فيها، فإنه يتم فقط التأكيد على التدين المفرط.

وخلال القرن الخامس عشر وحتى القرن السابع عشر، خلقت حركة الباكتى عدداً من الأساليب المسرحية أو قامت بإحياء الأساليب المعروفة حيث لم تكن فقط جزءاً من الحركة الدينية

العامة، وإنما أيضاً كانت قائمة من أجل نشر الأهداف الخاصة بدين معين أو لطائفة دينية معينة. إن العروض المسرحية مثل «أنكيانات» Ankianat في آسام Assam، «بها حافاتاميلا» Bhagavatamela في تاميلنا و Tamilnadu، «وكريشتاتام» Krishnattam في كيرالا Kerala، «كوتشيبودى» Kuchipudi في «أندرابراويش Andhra Pradesh، «داشافاتار، Dashavatar في ماهاراشتر Maharashtra، «راسليلا» Rasleela و «رامليلا» Ramleela في أوتار براديش Uttar Pradesh إنها جميعها بوضوح كبير تشبه الطقوس الدينية فيشنافا Vaishnava، التى لا يعتبر المؤدون فيها كائنات بشرية عادية وإنما هم «سواروباس» Swaroopas أو تجسيد للإله ويؤلهون فى حد ذاتهم أثناء العرض المسرحى.

ويكون هذا التوجه الدينى واضحاً من خلال نصوص عروضهم المسرحية، مثل «روكمينيهاريان» Rukminiharan، «باريجا تاهاران» Parigataharan، «كاليا دامان» Kaliadamanf، «شريرا مافيجايا» Shriiramavigaya فى الـ «أنكيانات» Ankianat أو «بهاونا» Bhaona، «جاجانا تفالابها» Jagannathvallabha فى الـ «جاترا» Jatra، «بهاماكالابام»

Bhamakalapam في الـ «كوتشيبودي» Kuchipudi، «راهاما دافا» Radhamadhava، و«جاجيندیرا موكشا» Gajenderumoksha، و«جاناكيبارينايا» Janakupavinaya، و«باراشورا مافيجايا» Parashuramavijaya في الـ «بهاجافاتاميلا» Bhagavatamela، وجميع هذه الأعمال ترتبط بأحداث ذات صبغة دينية مميزة. هذه الصبغة واضحة جداً وضوحاً تاماً في الصيغ المسرحية «الراسليلا» Rasleela و«الراملیلا» Ramleela في «أوتاربراديش» – Uttar Pradesh التي قامت على عمل إبداعي للشعراء العظام مثل «سورداس» Soordas و «تولسيداس» Tulsidas، وقد غاصت بعمق في الموقف الديني الورع للمؤلفين بنهاية القرن السابع عشر، ومع فقدان حركة الفايشتافا باكتي بعضاً من توهجها، يظهر تأثير الـ «شايفا» Shaiva أو الـ «شاكتا» Shakta في العديد من الأشكال المسرحية وبخاصة في الجاترا، وذلك في قصص مثل «تشانديما نجال» Chandimangal، «ماهيشا سوراما رديني» Mahishasuramardini «هارابار فاتي» .. Haraparvati. إلخ.

في الحقيقة كانت حركة الباكتي حركة شاملة، وارتبطت كذلك على نطاق واسع بالشئون الأساسية والعميقة للحياة الاجتماعية

الهندية، وذلك حتى بعد ذبولها، واستمرت أيضاً أغلب الأساليب المسرحية فى تقديم المشاهد التى تعرض المظاهر المختلفة لتجسد راما وكريشنا مباشرة، أو تنقل المشاعر الدينية أو العقائد الروحانية الورعة بصورة أو بأخرى.

وثمة عدة أسباب لهذا التحول من الحياة الدنيوية إلى الوجدان الدينى، لكن ثمة شيئاً واحداً كان واضحاً أثناء فترة نمو وازدهار الدراما والمسرح السنسكريتى - وذلك قبل القرن العاشر الميلادى، لم يكن هو الدين أو الطقس الدينى والفعل الدينى - رغم أنه عنصر هام فى حياة الفرد والمجتمع - النشاط الوحيد أو الحاسم لأكثرية الناس فى الحياة، ولا يتوقف عليه الإدراك الحاسم للفرد أو الجماعة أو هويتهم أو وجودهم، لكن خلال العصر الوسيط، فإن الهوية الدينية أخذت شكل النضال من أجل البقاء كشعب مميز أو كمجتمع مميز، وتركز الصراع مع الغزاة المسلمين والحكام المسلمين بصفة أساسية حول الدين، وتعايش الناس معهم كان فى الحقيقة ممكنا فقط على أساس قبول هوية مستقلة ومميزة فى المستوى الدينى وهكذا، أثناء هذه الفترة، وبصورة رئيسية عبر الحركات الدينية تمت هذه المقايضة، وأصبح من الممكن أن يتحقق توافق متبادل

وتركيب وانسجام بين الأيديولوجية الأهلية والأيديولوجية الخارجية وبين المعتقدات والأفكار الاجتماعية. فى هذا الوضع كان من الطبيعى أن يصبح الدين هو محور الحياة الهندية وصار التعبير عنه أمراً حتمياً، ليس فقط فى المسرح وإنما أيضاً فى الفنون الإبداعية الأخرى مثل الشعر والموسيقى والرقص إلخ.

وبما أن الحياة السياسية والاجتماعية والفردية صارت طبيعية وأكثر رسوخاً، وضعف الصراع من أجل الهوية الدينية وفقد إلحاحه وقوته وحدته، وبدأت الصيغ المسرحية تفقد إلى حد بعيد وبصورة كاملة سمتها التعصبية الدينية وأصبحت ثقافية الطابع أكثر فأكثر، والأمثلة على هذه العملية : «الجاترا» فى البنجال، «تيروكوتو» Terukuttu فى تاميلنادو، «فيتيناتاكام» فى أندرابراديش، أو إلى حد ما، الـ «ياكشاجانا» yakshagana فى كارناتاكا Karnataka فقد بدأوا فى تقديم – إضافة إلى القصص الدينية – بعض الموضوعات التاريخية والاجتماعية والسياسية، وتقديم الأحداث الأسطورية التى لم يكن مظهرها الدينى أكثر سيطرة.

فى نفس الوقت، ظهرت الصيغ المسرحية الأخرى التى هى

بصورة أساسية ليست دينية وموضوعاتها ومحتواها هى على نطاق واسع - اجتماعية وسياسية، وذلك مثل : الـ «تاماشا» Tamasha، الـ «بهافاى» Bhavai، «ماتش» Mach، «خيال» Khyal، «سانج» Sang، «سوانج» Swang، «ناوتانكى» Nautanki، «نقال» Nakal، «بهاندباثرا» Bhand Pathra، «كارايالا» Karyala وأشكال أخرى عديدة. إن هذه الأشكال بالإضافة إلى أنها تقدم قصص «ساتياهاريش تشاندرا» Satya Harish Chandra، «نلا داماياتنى Nala Damayanti، «براهلاد» Prahlad، أو تقدم أحداثاً تاريخية أو اجتماعية وحكايات شعبية أو رومانسية العصر الوسيط، وبحلول القرن التاسع عشر أيضاً أصبحت بعض الموضوعات السياسية منتشرة .

إن المسرحيات تشير إلى نشوء التيمات المتنوعة فى المسرح التقليدى، ومن أمثلة هذه المسرحيات : «مثارنى» Mitharni، «باتى بابوراو» Batthe Bapuras فى الـ «تاماشا»، «جاسما أو دان» و «جينداجولان» Tasma Odanan and Jhenda Thulan Raja فى «ماتش»، «دولا مارو» و Bhaurthari & Devar Bhaujai «شيرين فارهاد» Dhola Maru and Shirin Farhad فى الـ «خيال»، «آمار سييخ راثور وسلطانة داكو» Amar Singh Rathor

and Sultana Daku فى الناوتانكى أو سوانج، «شاهى لاكادارا»
Shahi Lakadhara فى السانج، أو التصوير التهكمى لناسك أو ✓
لمراب أو لموظف حكومى فى الكاريالا .

لكن الأكثر أهمية من القصص أو الأحداث المختارة هو المعنى والبناء الخاص بهذه المسرحيات. وعلى نطاق واسع يمكن ملاحظة وجود مستويين للمعالجة، ففى العروض المسرحية التعبدية الرئيسية مثل الراسليلا والانكيانات أو الرامليلا، يوجد عادة تأكيد إلى حد ما على الوجدان، وذلك بسبب أن الشعر المستخدم فيها يكون بصفة عامة فعالا ومثيراً للمشاعر. وإلى حد ما، عانت الأعمال من الرتابة، لكنها لم تكن سطحية أو مصطنعة. إن أهداف هذه الأعمال هو إثارة أو تقوية الحماسة الدينية الخافتة أو القوية.

لكن فى غالبية العروض المسرحية الأخرى يوجد تأكيد على عاطفتين أو ثلاث رئيسية أو موقفين أو ثلاثة مواقف رئيسية وهى الحب والشجاعة والفكاهة - بالطبع، تظهر أيضاً المعاناة فى عدة مواضع فى سياق الحب والصراع لكنها عادة ما يكون مبالغا فيها وتقترب من العاطفة - هذا الموقف يسود كل القصص والأحداث تقريباً سواء كانت أسطورية أو تاريخية أو

قائمة على حكايات شعبية أو أساطير أو اجتماعية وسياسية ملائمة وهذه العروض، بالتأكيد قد أمتعت الجماهير العادية بسبب معالجتها الفجة والواضحه فى الغالب، وأيضاً بسبب أنها إلى حد ما - صارت وسيلة لتوصيل المثالية والقيم التقليدية للمجتمع الهندى، لكن هذه الأعمال لم تترك أى تأثير عاطفى عميق أو قوى قد يكون متوقعا حدوثه من أى تجربة فنية هامة.

ولأن القيم الجمالية aesthetic التى تتحكم فى هذه المسرحيات - مثل الدراما السنسكريتية - تقوم على أساس من الرازا Rasa أيضاً هذه العروض المسرحية (النانيات) بدلاً من التأكيد على الصراع، فإنها تتجه إلى نقل المشاهد إلى حالة من التوازن، وذلك بعد مروره بعدة حالات متنوعة من سعادة الحياة وتعاستها ومن العلاقة المتبادلة بين الفرد والجماعة، لكن معالجة هذه المواقف أو الحالات والشخصيات القائمة عليها، هى تقريباً ذات بعد واحد أو سطحية وفجة، أحد الأسباب الرئيسية لهذا النقص والقصور يتمثل فى أن هذه النصوص هى مجرد تجميع لعناصر مختلفة من مصادر متنوعة بهدف العرض المسرحى، أو هى تكتب لتلبى احتياجاته المختلفة وبدون دافع إبداعى مستقل أو رغبة فى التجديد وراء هذه العروض، لن تكون هناك

مسرحية، بل لن يكون هناك وجود لعمل إبداعى ويمكن أن يحقق أى عمق أو أهمية ورسوخ مناسب.

ولعل هذا أكثر وضوحاً فى مسرحيات الأسلوب البارسى Parsi - Style المكتوبة فى منطقة الناطقين بالهندية فى القرنين التاسع عشر والعشرين، وهى على الرغم من نجاحها العظيم وشعبيتها على خشبة المسرح إلا أنها أخفقت فى أن تصبح مهمة كأدب درامى – إن هذا أيضاً يصدق على كل المسرحيات تقريباً، التى استلهمت المسرح الغربى والمكتوبة باللغات المختلفة الأخرى لهذا الوطن خلال ما يزيد على المائة والخمسين عاماً عن طريق التمثيل فيها صار المؤدون الكثيرون مشهورين وعروضهم المسرحية جديرة بأن تذكر، لكن لا أحد يريد قراءة هذه المسرحيات اليوم. و سوف نتطرق إلى مظاهر الدراما والمسرح فى الفترة المعاصرة فيما بعد، وهذه الحقيقة قد تشير فقط إلى أن نصوص عروض مسرح العصر الوسيط – على الرغم من تمثيلها الفعال والجذاب – لم تكن فى حد ذاتها جديرة بأى تميز إبداعى.

ويجب التأكيد هنا على أن مخطوطات العرض المسرحى هى مجرد هيكل عام لقصة أو حادثة، وعلى أساسها يرتجل الممثل

الكلام فى العرض المسرحى، ويعزز القصة، أو يعلق على الفعل الدرامى وبمعنى آخر إن هذا الممثل هو الذى يزود هذا الهيكل بالجسم والدم ويمنحه الحيوية والمعنى، وغياب الكاتب المسرحى المبدع يجعل المسرح التقليدى - أيضا أكثر من المسرح السنسكريتى - هكذا مسرح الممثل بصورة كاملة. سمة أو سمتان أخريان للمسرحيات التقليدية أو للمخطوطات يستحقان الإشارة إليهما. فى العروض المسرحية الكثيرة، تتكون المخطوطة من جزئين بعد الابتهال الأولى. الجزء الأول يكون بمثابة مقدمة يكون فيها - عادة - السيطرة للغناء والموسيقى والرقص مثل الـ «نيتياراسى» Nitya Ras فى الراسليلا «جانا - جاولان» Gana Gaulan فى التاماشا، و «أودالجا» Oddalga فى الياكشاجانا ومشهد الناسك فى الكاريالا، و«الفيشا» Vesha أو المسرحية القصيرة للبراهمى فى البهافاى وهلم جرا.

والجزء الثانى يشمل المسرحية الرئيسية أو المسرحيات الرئيسية. بصورة ممتعة ولا يتكون العرض المسرحى - فى غالبية الصيغ المسرحية - من مسرحية واحدة وإنما من مسرحيات صغيرة كثيرة تسمى «الفيشا» Vesha فى البهافاى، «الفاجا» Vaga فى التاماشا، «الليلا» Leela فى الراسليلا،

«البراسـانجا» Prasanga فى اليـاكشـاجـانـا، «السـوانج» Swang فى الكاريالا؛ لأن هذا يعنى أن العرض المسرحى لا يقتصر على قصـة واحـدة، وإنما يقـدم عـدة قـصص ذات مـواقف مـخـتلفـة وحالات عاطفية وعقلية مختلفة وأحد أسباب تقديم أكثر من قصة واحدة فى عرض مسرحى واحد، مردود إلى غيابه نتيجة لغياب البناء العضوى الجيد، فإن الحادثة الواحدة لا يمكنها أن تظل لفتـرة زمنية طويلة، وعلى أسـاس ارتجـالات المؤدى، وللاحـتفـاظ باهتمام المتفرجين طوال العرض المسرحى الذى يستمر طوال الليل، ولهذا يكون من الضـرورى تنويع المواقف والشـخـصيـات لنفس السـبب، ربما فـى الصـيغ المسـرحـيـة مـثل الجـاترا أو الناوتانكى، التى فيها النصوص المسرحية ذات بناء أكثر عضوية وتغطى مجالاً أوسع فإن قصة واحدة تستمر طوال الليل.

وهكذا فـى الغـالب يتمـركـز المسـرح التقليدى حـول العـرض المسرحى، ولذلك فإن أى مناقشـة للدراما أو للنص الدرامى فى سيـاقه، غالبـاً مـا تكون بلا جـدوى أو على الأقل تكون المناقـشـة ناقصة، ولأجل فـهم القوة الحقيقيـة ومـصدر اسـتمرارية شـعبيـة هذه الأشكال المسرحية، يكون من الضـرورى استكشـاف تمثيلهم وعرضهم المسرحى.

فى إنتاج أو عرض المسرح التقليدى، تكون عملية الثبات والتغير فى الأساليب والأعراف والاصطلاحات الخاصة بالمسرح السنسكريتى واضحة تماماً، وهذا يقوى الفنون فى الهند رغم أن تنظيم هذه الأساليب صلبة للغاية، إلا أنها تتسم بمرونة مدهشة وقدرة داخلية على التكيف والتجديد، وعلى سبيل المثال، خذ عنصراً مثل الـ «بورفارانجا» – Poorvaranga الذى نوقش ووصف بتوسع فى الناتياشاستـرا – يوجد مظهر أو مظاهر أخرى له فى كل الأشكال المسرحية الاقليمية أو شىء شبيه به أو يكون ثابتاً هناك. ونموذجه المفضل والمحدود ويرى فى الكوتياتام حيث البورفارانجا نفسه يستمر أحياناً لمدة ليلتين أو ثلاث ليال – فى «الأنكيانات» فى آسام، و «الناتاسانكيرتانا» فى ماينبور، «والياكشاجانا» فى كارنانكا يوجد أيضاً تفصيل مسهب للممارسات الشبيهة بالبورفارانجا.

كل الأشكال المسرحية – تقريباً – تشتمل على الـ «مانجالا تشارانا» Mangalacharana أو الابتهال حيث يتم التوسل إلى جانيش أو آلهة أخرى فى بعض الأشكال فعل تمييز وتقديس جارجارا Jarjara أو مساعدى اندرا على خشبة المسرح وهكذا يتم تأكيد قداستهم بصورة أو بأخرى على النحو التالى وعلى

سبيل المثال فى «الماتش» Mach فى مالوا Malua يظهر «كناس وسقاء» على خشبة المسرح ليوحيا بتنظيفها وجعلها مقدسة، وفى بعض الأشكال الأخرى يؤدى راقص أو مجموعة راقصين فى البداية رقصة قبل أن يبدأ العرض المسرحى العادى وذلك مع استخدام الآلات الموسيقية مع آلة من آلات النقر مثل «النقارا» Nakkara، «مريدانج» Mridang، «مادال» Maddal، «دولاك» Dholak، وهذا يوجد تقريباً فى كل الأشكال. هكذا تكون تقاليد التوسل لآلة ما من أجل نجاح العرض المسرحى، وإضفاء القدسية على خشبة المسرح، وتجهيز عقل المؤدين والمتفرجين للعرض المسرحى هى شبيهة بالبورفارانجا وتكون جزءاً جوهرياً فى المسرح التقليدى.

«كاكشافيباجا» Kakshavibhaga أو التقسيم المتخيل لخشبة المسرح من أجل الأغراض المختلفة، من التقاليد المهمة للمسرح السنسكريتى، واضح فى كل الأشكال المسرحية تقريباً، وهو إلى حد ما أسلوب مرن. وتتم الإشارة إلى تغيير المكان فى الغالب بواسطة المؤدين عن طريق حركة مستقيمة أو دائرية على خشبة المسرح، ورغم ذلك لا تلاحظ أقسام خشبة المسرح على نحو دقيق فى الناتياشاسترا، وفى الغالب يشير المؤدون إلى التغير فى

المكان فى سياق كلامهم وبالمثل يشار إلى التغير فى الزمن إما بالغناء والرقص أو بإعلان المؤدين عنه. فى هذه المعالجة الخيالية للزمن وللمكان والتى تدمج الكون وكل أبعاد الزمان من ماض وحاضر ومستقبل، لا وجود لما يسمى بقضية الوحدات، هذه هى إحدى القوى الرئيسية فى هذه الصيغ المسرحية.

لكن السمة الهامة المميزة للأشكال المسرحية فى العصر الوسيط هى سيطرة الموسيقى والرقص واستخداماتهما المتعددة الجوانب وأيضاً لقد استخدم المسرح السنسكريتى الموسيقى والرقص، لكنه استخدمهما فقط حسب متطلبات الموقف والأسلوب وذلك بطريقة وصفية ومقيدة، وفى الدراما السنسكريتية يكون الكلام نثراً ويحتل مكانة مركزية، مع أشعار تعد لغرض الإلقاء الموقع أو بهدف الغناء، ولكن فى الأشكال المسرحية للعصور الوسطى التالية، كان الحوار النثرى غائباً أو كان يحتل مكانة ثانوية، وتؤدى القصة الرئيسية بواسطة الغناء، الغناء السردى أو بواسطة التمثيل الصامت والرقصات الدرامية، فى الحقيقة أن الموسيقى والرقص يشكلان الجسم الضخم للعروض المسرحية التقليدية، إنها وسيلتهم للتواصل وللانتشار وهما العنصران الحاسمان لأسلوبهم المميز ولثقافتهم المسرحية.

ثمة أسباب كافية للاعتقاد بأن الصيغ المسرحية والممارسات التى تطورت فى الأقاليم واللغات المختلفة لهذا الوطن بين القرن العاشر والقرن الخامس عشر قامت على صيغ مسرحية ذات موسيقى ورقص سميت بألاوباراوباكات Uparoopakas ومازالت إلى الآن تسود مع بعض التغيير أو فى صورة أخرى فى تلك الأقاليم، ويبدو أن الـ «سانجيتكات» Sangeetakas أو المسرحيات المقدمة بأسلوب موسيقى مميز قد كانت أكثر انتشاراً فى المرحلة الأخيرة للمسرح السنسكريتى نفسه. وفى عصر «بهافابهوتى» أو «شريهارشا» حيث ابتعدت اللغة السنسكريتية عن الناس، وفقدت الدراما السنسكريتية جاذبيتها بالنسبة للمتفرج العادى. إن المسرح والدراما السنسكريتية يفتقران إلى التنوع إضافة إلى القوة الإبداعية الخاصة بالمرحلة الأولى، ويعانيان من التكرار وتدهور مستواهما الفنى، ويبدو أن هذا الموقف أدى إلى زيادة استخدام الموسيقى والرقص، كى يضمن اهتمام المتفرجين، وهكذا عندما انتقل النشاط، المسرحى من السنسكريتية إلى اللغات الإقليمية كان من الطبيعى أن تحظى الموسيقى والرقص فى التعبير المسرحى المحلى بأولوية وأهمية كبيرة.

لكن الموسيقى والرقص يخدمان عدة أغراض فى هذه الأشكال، ويستخدمان بعدة طرق مختلفة، وتتحدد مكانتهما فى الأشكال المسرحية المختلفة بواسطة مقوماتها الخاصة ومتطلباتها، وفى الغالبية منها يتم تطوير الفعل وتحقيق التواصل بين الشخصيات عن طريق الكلام الموسيقى بدلاً من اللغة اليومية. هكذا، تكون الموسيقى الوسيلة الرئيسية لتقديم والتعليق على الفعل وفى هذه الحالة، يكون الغناء نوعاً من الإضافة أو أحد وسائل الـ «فاشيكا أبينايا» Vachika abhinaya أو الكلام وفى المسرح السنسكريتى يوجد إلقاء موسيقى أو غناء ثانوى للشعر برفقة الحوارات النثرية، لكن السيطرة تكون دائماً للكلام النثرى وللإلقاء المتصل، وفى الأشكال المسرحية التقليدية ينعكس الموقف حيث الغناء هو العنصر الأساسى، بينما المكانة الثانوية تكون للكلام النثرى الذى - فى الغالب - يرتجله اللاعبون أثناء العرض المسرحى لإدخال السخرية والفكاهة. ويوجد دائما تنوع هائل فى استخدام الغناء : أحياناً بواسطة شخصيات منفردة أو فى كورس، وأحياناً بواسطة الـ «سوترادهارا» وحده أو مع رفاقه، وأحياناً أخرى السوترادهارا والشخصيات المسرحية وهلم جرا.

ورغم ذلك تحتل الموسيقى الآلية مكانة درامية هامة مميزة فى بداية العرض المسرحى. وبالإضافة إلى أنها تخلق جوا تواصلياً فى بداية العرض المسرحى فإنها تؤكد أو تساعد على تأكيد حالة روحية معينة. إن النقار Nakkar فى «سوانج» Swang و «ناوتانكى» Nautanki، و «بنجال» فى «بهافاى» Bhavai، و «دولاك» Dolak فى «تاماشا»، و «مادال» Maddal فى «ياكشاجانا»، تحتل مكانة أساسية ومتميزة من أجل خلق التأثير الدرامى.

والموسيقى، كعنصر جذاب فى حد ذاته، تلعب أيضاً دوراً فى المسرح التقليدى. إن استخدامها يخلق ألفة ويجعل الحدث المشهود أكثر تشويقاً ومتعة، ليس فقط بالنسبة للمتفرجين العاديين وإنما أيضاً بالنسبة للمشاهدين المتميزين، والأشكال المسرحية التقليدية فى كل إقليم تدمج العديد من النغمات الفولكلورية الساحرة التى كثيراً ما تعزز التأثير الكلى للعرض المسرحى، وفى استخدام هذه النغمات المرحة يلعب إدراك السوترادهارا أو المغنى – المؤدى Singar - Perfornelc وخياله دوراً هاماً، وليس من الضرورى أن تكون النغمات المستخدمة فى كل عرض مسرحى واحدة لنفس المسرحية ففى الغالب يتم

دمج نغمات مختلفة وذلك وفقاً لمتطلبات العروض المسرحية المختلفة، أو لمصاحبة المؤدين بما يتلاءم معهم، وبصورة مماثلة، فإنه بالنسبة لنفس القصة يتم اختيار مجموعات من النغمات والأغنيات التى تعطى لنفس الحدث الذى تقدمه فرق أخرى مذاقاً متميزاً وأصيلاً، ويوجد دائماً مزج تلقائى وسلس للغاية لكل من الموسيقى الكلاسيكية والموسيقى الشعبية فى المسرح التقليدى. إن التركيب الكلاسيكى (المارجى Margi والشعبى - الديشى) Deshi أو تخلل الكلاسيكى الشعبى فى الموسيقى يكون مماثلاً للمظاهر الأخرى للدراما والعرض المسرحى. فى هذا السياق يجب ملاحظة أن المسرح التقليدى قد أسهم بصورة غير عادية فى انتشار الموسيقى على نطاق واسع وسط الناس العاديين فى الهند ولقد جعلهم يألفون الموسيقى الشعبية والراجات Ragas الكثيرة للموسيقى لأكثر من ألف عام أدى إلى أنها تعتبر جزءاً مكملاً لإدراك وتذوق الرجل العادى، ونتيجة لاستمرار هذا حتى هذا اليوم فإنه من الصعوبة بمكان فى بلادنا التفكير فى تقديم عرض مسرحى بدون موسيقى؛ لهذا ليس بعجيب أنه حتى فى العروض الفنية المعاصرة المعتمدة على الآلة مثل السينما لا يمكن - تقريباً - تصورها فى الهند بدون

الأغنيات التى هى أحد عناصرها الأساسية.

ولكن كمية الموسيقى فى الأشكال المسرحية المختلفة ليست متماثلة أو منتظمة ومن ناحية أخرى توجد أشكال مسرحية مثل «سانجيت» Sangeet أو «ناوتانكى» فى أوتار براديش و«سانج» Sang فى هاريانا تكون عروضاً موسيقية كاملة ولا يوجد بها تقريباً حوار نثرى، والنصوص المسرحية الخاصه بهذه الأشكال لم تكن فقط شعرية وإنما أيضاً يتم غناؤها بواسطة المؤدين، وأشكال «راسليلا» Rasleela فىماينبور، و«بيديسيا» Bidesia فى بيهار وكذلك الأشكال السردية مثل «بوراكاثا» Burrakatha فى أندرا و «باندفانى» Pandvani فى ماديا براديش تكون أيضاً متماثلة فى تفوق عنصر الموسيقى. ومن ناحية أخرى توجد أشكال مسرحية مثل «جاترا» Jatra فى بنجال و «أنكيانات» Ankia Nat فى «آسام» و «بهاند باترا» Bhand Pathra فى كشمير و «كاريالا» Karyala فى هيما تشال براديش يكون فيها الحوار النثرى سائداً وغزيراً. وفى أشكال «تاماشا» و «بهافاى» و «خيال» و «ماتشى» و «تيروكوتو» لا يكون الغناء كثيراً بنفس القدر الذى يوجد فى «ناوتانكى»، فهو يوجد بالتأكيد فى نسب متغيرة. وفى الغالبية العظمى من الأشكال المسرحية تقوم

الشخصية المسرحية بغناء السطر الأول – فقط – من الأغنية التى يستكملها المغنون الآخرون الموجودون فى خلفية المسرح، أو يغنيها المؤدون الآخرون.

فى الأشكال المسرحية فى جنوب الهند مثل «ياكشاجانا» Yakshagana، «بهاجافاتا ميلا» Bhagavatamala، «كوتشيبودى Kuchipudi»، «فيثيناتاكا» Veethinataka، و «تيروكوتو» Teru-kuttu لا يتم الغناء بواسطة الشخصيات المسرحية نفسها وإنما يتم بواسطة «السوترادهارا» أو «البهاجافاتا» ويعود هذا الاختلاف إلى حد ما إلى المكانة التى يحتلها الرقص فى هذه الأشكال. إن معظم هذه الأشكال تكثر فيها الرقصات وليس صعباً معرفة الأسباب. وفى الناتياشاسترا الأسلوب الجنوبى «داكشيناتيا» Dakshinatya يتميز بسيطرة الرقص والموسيقى Kaishiki Vritti فى «تاماشى»، «بهافاى»، و «أنكيانات» يوجد رقص لكنه يقدم وسط الأغنيات أو بن الأغنيات والحوارات النثرية. فى «سانج»، «خيال»، و «ماش» وأيضاً فى «جاترا» الآن يقدم الرقص فى الغالب – فى بداية العرض المسرحى فى «السابخيت» أو «ناوتانكى» – تقريباً «يغيب الرقص أو يستخدم كفاصل تقليدى «إنترلود» فى مشهد البلاط.

وكما أن الغناء Vachika abhinay فى المسرح التقليدى يعد امتداداً للكلام، فإن الرقص يكون امتداداً للحركة أو angika ab-hinaya وهو يلعب أدواراً عديدة فى العرض المسرحى وفى عروض «البورفارانجا» Poorvaranga فى الغالب يكون الرقص طقسياً لكنه فى عروض أخرى إما يعمل على تقوية الفكرة المعبر عنها فى الغناء أو فى كلام الشخصيات، وفى تعليق السوترادهارا، أو يعبر عن الحالة العقلية للشخصيات، أو يشير إلى مرور الوقت، أو أحياناً يكون الرقص من أجل التسلية. وتتمثل مصادر الرقص - كما فى الموسيقى - فى المسرح التقليدى فى كل من الرقص الكلاسيكى والرقص الشعبى. ويوجد العديد من أصداء وعناصر الرقصات الكلاسيكية وفى نفس الوقت توجد الرقصات الشعبية - بصورتها الأصلية أو يتم تعديلها وفقاً لاحتياجات الأسلوب المسرحى المعين، وفى الأشكال المسرحية العديدة تأتى الخطوات والحركات والإيماءات والأوضاع والوقفات والجلسات إلخ. من الرقصات الحربية والتشخيصات الطقسية.

وكما أن الموسيقى تضفى صفتى الغنائية والإيقاعية على الحديث فى المسرح التقليدى، فإن الرقص بالمثل وبأهمية أكبر

يصبغ الحركة بالإيقاع والرشاقة، وفى كل الأحوال تكون الحركات الإيقاعية أحد العناصر الرئيسية للجاذبية فى هذه العروض المسرحية، إضافة إلى أنها أحد عناصر الأسلوبية فى تمثيلها. ومن الأهمية ملاحظة أن المفاهيم الكلاسيكية «للناتيا دهارمى» Natyadharmi و «اللوكادهارمى» Lokadharmi قد فقدت حدتها فى الأشكال المسرحية المحلية، أو الإقرار بصورة أخرى أنه قد حدث دمج للناتيا دهارمى واللوكادهارمى فى المسرح التقليدى بحيث يكون من الصعب تمييز أحدهما عن الآخر أو تحديد أى منهما بصورة منفصلة، وهم فى الحقيقة يؤكدون بوضوح على أن مصطلح «لوكادهارمى» لا يكون مرادفاً لصفة «الواقعى» إن «لوكادهارمى» أيضاً شكل من الأسلوبية والذى فيه لا يوجد تشفير Codification دائم أو محدد سابق على الإيماءة والحركة أو الكلام، ولكن الحركة العادية والإيماءة وعناصر الكلام أو الصوت تستخدم جميعها وفقاً لمتطلبات العرض المسرحى.

والسمة الهامة الأخرى للمسرح التقليدى تتمثل فى الدور الخاص الذى تقوم به شخصيتان هما السوترادهارا والفيدوشاكا Vidushaka، وهما يتخذان تسميات مختلفة فى

الأقاليم أو فى الأشكال المسرحية الأخرى. على سبيل المثال يقابل السوترادهارا شخصية «بهجافاتا» فى غالبية الأشكال المسرحية فى جنوب الهند، ويقابله شخصية «ناياك» Nayak فى «البهافاى» و «رانجا» Ranga فى «الناوتانكى» و «سوامى» فى «الراسليلا»، وهو السوترادهارا فى «الانكيانات» وبالمثل يسمى الفيدوشاكا باسم «سونجاديا» Songadya فى «التاماشا» وباسم «ماسكارا» Maskara فى «البهاند باثرا» وباسم «هانومانایاکا» Hanumanayaka فى الياكشاجانا، وبإسم «رانجلا» Rangla فى «البهافاى»، و «مانسوخا» Mansukha فى «الراسليلا»، وفيدو شاكا فى العديد من الأشكال المسرحية الأخرى.

يعد السوترادهارا الشخصية الهامة فى كل الأشكال المسرحية التقليدية وهذا الأمر يمكن إدراكه، ففى غياب النص المكتوب من قبل والمحدود - حيث العمل يكون على مخطوطة انتقائية من نتاج جماعى - يكون من الضرورى أن يقوم إنسان ما باختيار القصة الملائمة للعرض المسرحى ويقوم بتحديد وتنظيم العناصر المطلوبة من الشعر والموسيقى والرقص إلخ ثم يعلم كل ذلك للمؤدين. إن السوترادهارا فى المسرح التقليدى يقوم بهذه الوظائف، إنه أيضاً يكون في العديد من الأشكال

المسرحية كاتباً أو مبدعاً للنصوص، وهو نفسه يغنى على خشبة المسرح ويتحكم فى إيقاع الموسيقى والرقص إما عن طريق زوج من الصنج أو بواسطة أدوات أخرى، إنه هو الذى يقوم بتوصيل المعلومات والعناصر التفسيرية للقصة - بالشعر أو بالنثر - ويعلق على الفعل الدرامى، وأيضاً عند الضرورة يؤدى بعض الأدوار الصغيرة.

ومن الواضح، أنه كى يمكنه تنفيذ ذلك، يكون الضرورى بالنسبة له أن يتواجد طوال العرض المسرحى على خشبة المسرح، وعلي الرغم من أن السوترادهارا فى المسرح التقليدى هو استمرار لنظيره في المسرح السنسكريتى إلا أنه يختلف عنه. فالسوترادهارا فى المسرحية السنسكريتية كان يظهر فى البداية ليعطى بعض المعلومات الضرورية عن المسرحية والكاتب، لهذا فهو بصفة عامة يخرج بعد بداية العرض المسرحى، كما لم يكن من الضرورى له أن يظهر على خشبة المسرح بعد ذلك، ومن المحتمل أنه كان يقوم بالتحكم فى العرض المسرحى من خلف خشبة المسرح أو «نباتيا» Nepathya وثمة إشارات فى بعض المسرحيات إلى أن السوترادهارا كان يقوم بأداء دور ما، ورغم ذلك، فإن الشخصيات المسرحية الأخرى كانت أكثر أهمية منه.

بينما فى الأشكال المسرحية التقليدية كان حضور السوترادهارا على خشبة المسرح حضوراً مستمرا ومركزياً ومتعدد الجوانب، لهذا فهو أكثر الشخصيات المسرحية أهمية وأكثر المؤدين أهمية؛ وبالتالى يمكن استنتاج أن مفهوم السوترادهارا ووضعه ودوره قد لاقى تطوراً دارمياً مناسباً للغاية فى المسرح التقليدى.

وقد حدث أيضاً للفيدوشاكا فى المسرح السنسكريتى تحولاً شبيهاً، إنه فى المسرح التقليدى لا يزيد على كونه مؤدياً بصورة هزلية دور صديق البطل، إنه دائماً شخصية مستقلة له الحرية فى أن يظهر كلما أراد، كى يقول أو يفعل أى شىء. ويقوم بوظيفة فريدة هى نقل الأحداث والشخصيات لقصة ما من السياق الأسطورى أو الخيالى، ومن المكان والزمان غير المألوفين إلى الأفراد المعاصرين والمواقف المعاصرة.

إن له الحرية فى استخدام خياله وذكائه وقدرته على الفكاهة والسخرية للتعليق على الأحداث والشخصيات المحلية والآنية، وعلى سخافة وعدم ملاءمة حياتهم وأساليبهم،

وتبلغ أهمية الامتياز غير العادى للفيدوشاكا أقصى صوره فى «كوتياتام» فى ولاية كيرالا. إنه باستمرار يشرح ويعلق على كلام البطل فى المسرحية السنسكريتية باللغة المحلية

الـ«مـالايالام» Malayalam وتدخـلاته فـى الغـالب تكون أطول من المسرحية نفسها، وكثيراً ما تستمر ساعات وأيضاً أياماً. لا أحد أو شيء على وجه الإطلاق يفلت من تعليقاته الهزلية سواء كانوا آلهة أو أبطالا أو ملوكاً أو أشخاصاً عاديين إضافة إلى الكتب المقدسة، وهذا الأسلوب المضحك والخلاق فى تحديد الموضوعات الأسطورية المألوفة للغاية وجعلها معاصرة ومناسبة ويعمل على نسـجـهـا فى النسـيج الفـعلى للمـسـرح التـقليدى، وإذا كـان الفيدوشاكا أو الشخصيات الشبيهة به فى الأشكال المسرحية هو المصدر الرئيسى للتسلية والضحك والكوميديا، فإنه فوق هذا يلقى الضوء على ردود فعل الجـمـهور، إنه من بعض النواحى يكون نائباً عن الجمهور أو يكون صوته الحقيقى، إن هذه الحيلة فى المسـرح التـقليدى هى إلى حـد بعيـد ذات دلالة هامـة على مرونة هذا المسرح وبحثه الدائم من أجل التلاؤم مع العصر.

علاوة على ذلك فإن السمة الأخرى للمسرح التقليدى التى ينبـغى الإشـارة إليـهـا هـى أنه على خـلاف مع المسـرح السنسكريتى حـيث تخـتـفى النسـاء المؤديات ويؤدى الرجـال الأدوار النسـائيـة وذلك فى الأشكال المسـرحـيـة الحـديثـة مع استـثناءات قليلة وأحـد الأسـباب وراء هـذه الظاهرة يرجع إلى

الظروف الاجتماعية التى وجدت بسبب الحكم الإسلامى، لكن هذه الظاهرة كانت بدون استثناء - منتشرة فى الأشكال المسرحية فى جنوب الهند حيث لم يكن الحكم الإسلامى ذو تأثير شامل أو عنيف، وحيث كانت تقاليد وجود النساء الراقصات فى المعابد مستمرة.

إذن السبب الحقيقى لهذا الوضع من المحتمل أن يكمن فى الظروف الفعلية لهذه العروض إن المسرحيات السنسكريتية كانت - فى الغالب - تؤدى فى الـ «رانجاماندابات» Ranganan-dapas فى القصور أو المعابد حيث كانت أعداد المتفرجين محدودة للغاية، وعلى الضد من ذلك، كانت العروض المسرحية التقليدية تقدم فى المناطق المفتوحة، تحت السماء وأمام مئات أو ألوف من المتفرجين وتستمر طوال الليل، لذلك فمن المتوقع أن طبقة الصوت والنفس اللازمين للغناء، وكذلك القوة الجسدية والقدرة على الاحتمال اللازمتين للرقص فى المسرح التقليدى لم تكن مناسبة تماماً للنساء، وأيضاً الحياة الصعبة للفرق الجوالة وما ينتج عن ذلك من متطلبات لمواجهة كل أنواع المواقف غير المناسبة، مع اقتران هذا بانعدام الحماية العامة التى تتناسب مع عدم الاستقرار السياسى، كل هذا ربما حال دون مشاركة

النساء فى العروض المسرحية.

على كل حال استمر غياب النساء فى المسرح نحو ألف عام، فقط فى التاماشا فى ماهاراشترا Tamasha of Maherashtra التى نشأت من السلاسل الدينية فى نحو نهاية القرن الثامن عشر تحت حكم بيشوا Peshwa احتلت الراقصات والمغنيات المحترفات مكان الغلمان الذين كانوا يقومون بالناشيا nachya أو الرقص، فيما عدا هذا فإن النساء لم يشتركن فى العروض المسرحية حتى النصف الثانى من القرن العشرين، وهكذا اعتبر أداء أدوار النساء فى الأشكال المسرحية الكثيرة دلالة بارزة على موهبة الممثل.

فى البهافاى العروض المسرحية لجاى شانكار سوندارى Jai Shankar Sundari الذى توفى منذ سنوات قليلة وأيضاً فى الكوتشيبودى Kuchipudi الممثل فيدانتام سايانرانا حتى اليوم، كانا فى الأدوار النسائية غير عاديين ومميزين فى أدائهما، ومن رآهما لا يمكنه نسيان التجربة وكان من الممكن بالنسبة لهما أن يصورا أى امرأة وأن يؤديا هذه الأدوار بمهارة فنية وبرقة.

ومن المفيد الإشارة هنا إلى بعض التفاصيل عن خشبة المسرح فى الأشكال المسرحية التقليدية. إنها جميعا عبارة عن

عروض مسرحية فى الهواء الطلق، وربما يستثنى منها نوعان :
أحدهما الـ «كوتياتام» فى كيرالا الذى يقدم فى صالة معينة
تسمى «كوتامبالام» Koottanmpalam التى تشيد دائماً فى حرم
معبد. وثانيهما : الـ «أنكيانات» أو «بهاونا» Ankia Nat or Bhao-
na فى آسام حيث يقدم فى بناء مؤقت جميل يسمى بهاوناجار
Bhaonaghar يشيد من القماش والبامبو والخشب. وبالنسبة لأى
عرض مسرحى تقليدى آخر لا يستخدم أى مسرح مغطى.

وصاحب البدايات الفعلية للأشكال المسرحية فى العصر
الوسيط ظهور تقييد فى الحماية المالية للملوك وللأرستقراطيين
والعجز المادى لقصورهم. إن النشاط المسرحى الذى انتقل فى
عصر المسرح السنسكريتى من الشعب والأماكن المفتوحة إلى
الطبقات الحاكمة وأماكن إقامتها قد تم تعضيده هناك، فإنه قد
عاد فى العصر الوسيط إلى حياة الشعب بدون أى خشبة
للمسرح سبق تشييدها أو أى صالة للجمهور. الآن يمكن تقديم
المسرحيات فقط فى الأماكن المفتوحة فى القرى والمدن، خارج
المعابد أو فى الشوارع، وقد شيدت المنصات (الأرصفة) Plat-
form المؤقتة أو الدائمة لهذه العروض فى أى مكان يخلق منه
فضاء للتمثيل وذلك فى شكل دائرة، أو مربع أو مستطيل ومن

الواضح أن هذا يتم تقديمه على سطح الأرض نفسه. لقد بدأ المسرح رحلته الرائعة من جديد تحت السماء المكشوفة وفى الغالب ليلاً مع المشاعل المغموسة بالزيت.

فى كل أشكالنا المسرحية التقليدية استمر شكل خشبة المسرح بصورة أو بأخرى على هذا النمط مع وجود اختلافات أو تغييرات بسيطة عرضية. فى الـ «ياكشاجانا» كان التمثيل يتم إما على سطح الأرض أو على منصات خشبية بوضع جذوع الموز فى أربعة أركان فى البهافاى ومكان التمثيل كان يسمى «باده» Padh ويتم على سطح الأرض مع الجمهور الجالس فى ثلاثة جوانب. فى الـ «ماتش» تشيد منصة بارتفاع ثمانية أو عشرة أقدام من أجل العرض المسرحى وفى الـ «بهاجات» فى إقليم أجرا، كانت المنصة تشيد فى الطرق العامة وكانت مرتفعة لدرجة أن العربات يمكنها أن تمر من تحتها، وأحياناً من الممكن استخدام المبانى الموجودة على جانبى الطريق فى مواقف درامية معينة. فى أشكال «تاماشا»، و«جاترا» «ناوتانكى» و «خيال» «راسليلا» إلخ تقدم جميعها على منصة مصنوعة من الخشب، والتراب أو الأسمنت. في البعض منها توجد ستارة خلفية مزخرفة أو غير مزخرفة تسمى بيتشواى Pichhwai وكان

المتفرجون يجلسون فى الجانبين أو فى ثلاثة جوانب، وفى بعض العروض الأخرى كانوا يوجدون حول المنصة. فى الشكل المسرحى «دراميلا» فى أوتار براديش تقدم المشاهد المختلفة للقصة فى أماكن مختلفة وفى أيام مختلفة. وفى «الـ«راميلا» فى رامناجار (فاراناسى) وأجرا، يتم تثبيت المشاهد فى أجزاء مختلفة من المدينة. ويحتشد الجمهور هناك تلقائياً ليرى تمثيلها .

إن بساطة خشبة المسرح والتحرر من الاعتماد على الوسائل الغالية كانا شرطين أساسيين لنمو المسرح التقليدى وإطالة عمره، إن هذا المسرح لم يكن يستطيع أن يستمر بأى شكل من الأشكال دون الارتباط الكامل بحياة الشعب والاعتماد على مناصرته له والتفافه حوله وفى مثل هذا المسرح لم يظهر بتاتاً سؤال عن نوع التزيين المسرحى أو الديكورات المسرحية. وفى أغلب العروض المسرحية التقليدية يمكن ملاحظة استخدام الـ «باتى» Pati أو نصف الستارة وبعض الملحقات المسرحية .

إن غالبية العناصر المرئية الهامة فى هذه الأشكال المسرحية تتمثل فى الملابس والمكياج وفى بعض الحالات فى الأقنعة أيضا. فى هذه المرئيات يوجد تنوع هائل ومتفاوت ويمكن أن ترى

نماذج عديدة ومستويات متنوعة فيها بداية من الملابس وتقريباً أغطية الرأس التى لها علاقة بعالم آخر غير العالم الواقعى فى أشكال الياكشاجانا والراسليلا والرامليلا إلخ، وتقريباً الملابس العادية للتاماشا وفى العديد من الأشكال المسرحية أحياناً توجد محاولة لربط الملابس بفترة معينة وبخاصة بالنسبة للشخصيات التاريخية، وهذا يعتمد غالباً على شعبية الفرقة ورخائها المادى، لكن من ناحية أخرى يشيع نوع ما من الأسلوبية وبخاصة فى ملابس الشخصيات الأسطورية .

فى الختام، إن أكثر السمات الهامة والمميزة فى تلك الأشكال والتى استمرت مئات من السنين هى الشعبية الكبيرة والفذة لها فى أقاليمها الخاصة. ومن ناحية أخرى ارتباطها ارتباطاً حميماً بالجمهور المحلى، واليوم تجذب عروضها آلاف المتفرجين الذين يشاهدونها فى مشاركة كاملة ويعبرون عن إعجابهم واستيائهم فى تعليقات حرة. كثيراً ما يعقد الجمهور مقارنات نقدية دقيقة بين العروض المسرحية لنفس الحدث المقدم من فرق أخرى وممثلين مختلفين إنهم ليسوا مجرد متفرجين وإنما هم أيضاً مشاركون فى العروض المسرحية .

وحتى يتم تقييم معنى أو هدف هذا المسرح فإنه من

الضروري فعلاً إدراك جذوره العميقة في حياة الناس وفي الواقع يملك هذا المسرح ـ من ناحية ـ براعة فنية تقنية فائقة فقدْ اكتسب تألقه من خلال الممارسة والتجربة طوال عدة قرون، ومن ناحية أخرى يملك حيوية هائلة بسبب ارتباطه الوثيق بالحياة على عدة مستويات، وفي نفس الوقت يكون هذا المسرح في البناء الخاص لمجتمعنا أداة لنقل القيم الأساسية والمعتقدات الراسخة في الحياة الهندية. ويمكن القول إن المسرح قد لعب دوراً قيادياً في الحفاظ على الأقاليم المختلفة والجماعات المختلفة لنفس الإقليم، والطبقات والطوائف الاجتماعية للمكان نفسه متحدة ومترابطة والحفاظ على الحوار المستمر بينهم جميعاً .

وطبقاً لوجهة النظر هذه فإن مسرحنا في العصر الوسيط يعتبر أكثر أهمية وملاءمة من المسرح السنسكريتي حتى ولو كان هذا المسرح ليس دائماً أكثر دقة وتميزاً من الناحية الفنية، لكن لا يمكن تقدير التعبير الإبداعي دائماً وفي جميع الحالات بمعيار واحد، إن هذا المسرح هام بسبب حيويته وعلاقته الوثيقة بحياة الشعب إضافة إلى أصالته وقدرته على الابتكار. أيضا هذا المسرح دليل على القوة الإبداعية للروح الهندية التي بعد انحلال المسرح السنسكريتي وتغير الظروف تغيراً كاملاً ـ طورت

تطويراً شاملاً ثقافة المسرحية الشاملة والراسخة أبقاها مناسبة لعدة قرون، ويبدو أكثر منطقية بناء على ذلك يتم تسجيل هذا كمرحلة من مراحل تطور المسرح الهندى أكثر من تسجيله كمرحلة تدهوره .

ولا يكون التأكيد على أهمية تقاليد المسرح، بتجاهل قصوره أو تناقضاته المتأصلة فيه، فعلى الرغم من ظهور الأشكال الجديدة بين القرنين السابع عشر والتاسع عشر وتعبيرها عن التغير الثقافى والاجتماعى فيهما فإن هناك علامات على الركود فى نظام المسرح الهندى. إن الطاقة الجديدة التى تغلغلت فى الأشكال المسرحية ذات اللغات الإقليمية بعد انحلال المسرح السنسكريتى والتى وجدت تجلياتها المليئة بالحيوية فى الـ«باكتى يوجا» Bhakti Yuga قد استنزفت تدريجيا فى بيئة من طوفان عدم الاستقرار الاجتماعى والسياسى لم يكن استلهام عاطفة التقوى أكثر فعالية، أيضا دمجت الخبرة المتراكمة فى كل القصص الأسطورية المألوفة، على الرغم من بقاء جاذبيتها للجمهور إلا أنها تدريجيا فقدت سيطرتها ولعل هذا ناتج عن التكرار الثابت لها.

وأشكال المسرحية اللادينية الجديدة مع تغيير موضوعاتها

كانت أكثر جاذبية لكنها أيضاً اتجهت إلى أن صارت معادقى
وشرعت على نحو متزايد فى معالجة الموضوعات الأسطورية
وفى العديد منها ثمة مخطوطات مكتوبة محددة لكنها بدون أى
كيفية إبداعية، إنها بالتأكيد تفى بمتطلبات العرض المسرحى
المؤثر لكنها لم تقدم أى بعد جديد على مستوى الفكرة والشعور
والتجربة. إن المسرح قد أخفق فى أنه لم يستطع التقدم إلى
الأمام، وعلى الرغم من أن الأساليب التقليدية قد استمرت
بطريقة أو بأخرى إلا أن المسرح لم يستطع إنقاذ نفسه من
الحيوية وذلك بسبب الرقابة المتواصلة .

وعلى الرغم من أن هذا المسرح بسبب تناقضاته الداخلية
وضآلة التشجيع والرعاية الخارجية له كان فى حالة ركود إلا أنه
حديثاً وعلى الأرجح مع ازدياد النظام السياسى والاجتماعى
والاقتصادى قوة ومع ثقافة مختلفة كلية حصل على موطئ قدم
فى الريف، وقد بلغ هذا الوضع ذروته باستقرار الحكم
البريطانى فى الهند فى القرن التاسع عشر. وقد كان لسيطرة
الثقافة الغربية نتائجها الكثيرة الطويلة الأجل فى كل مظاهر
الحياة وفى الهند، وقد خلق هذا أزمة جديدة تماماً فى مجال
المسرح وفى ظل هذه الظروف ظهرت المدن الكبيرة فى الهند

التى سرعان ما صارت مراكز رئيسية لأسلوب الحياة الجديدة. وبدأ يتشكل نمط جديد من المسرح الرقيق جداً ولا يرتبط إطلاقاً بتقاليدنا المسرحية الطويلة الأجل، وهو بسبب ارتباطه بذوق ورغبات الطبقة الحاكمة الجديدة وبسبب تميزه وقوته صار الأسلوب المسرحى الرئيسى فى الهند، ونتيجة لهذا ومنذ أول وهلة نشأت عزلة حتمية بين مسرحنا الريفى ومسرحنا المدنى عملت ـ تدريجياً على تغيير المناسيب الفعلية للنشاط الدرامى على جميع المستويات .

فى المدن بدأ نوع جديد من الكتابة المسرحية والتصوير المسرحى فى تقليد الدراما والمسرح الغربيين، وكان منعزلاً انعزالاً كاملاً عن تقاليد المسرح الهندى التى تعود إلى خمسة وعشرين قرناً أو ما يزيد، ومن ناحية أخرى اقتصر النشاط المسرحى التقليدي على الريف وظل قادراً على مواصلة نضاله من أجل وجود أفضل بقدر الإمكان وهذا الموقف كان نكبة على كل من المسرح الحديث المدنى والأشكال المسرحية التقليدية الريفية، بينما المسرح المدنى قد فقد ارتباطه بالتقاليد الخاصة للمسرح التقليدى والتى استمرت لفترة طويلة، فإن النشاط المسرحى التقليدى قد حصر نفسه فى الريف وصادفته المتاعب

يوماً بعد يوم فى الحصول على أى نصير وخاصة من القوى ذات النفوذ والتأثير فى المجتمع - نتيجه لهذا فإن إمكانية جذب موهبة جديدة تتشرب أفكاراً جديدة وتكتسب حيوية جديدة صارت أكثر ضآلة وذلك لأن كل ثروات المجتمع تعمل بقوة على استثارة إمكانات المسرح المدنى الجديد .

إن المسرح التقليدى فى الأقاليم المختلفة ظل على قيد الحياة وأيضاً شعبياً حتى اليوم - لكنه الآن صفته الحقيقية والمتميزة يمكن فقط أن تكون متخيلة وحديثة، ومع التوسع التدريجى للنظام الاجتماعي والصناعى فى العصر الحديث انكمش وتقلص مجال فتنته، وفى العقود الأخيرة صار وجوده الفعلى مهدداً نتيجة الإنجازات فى مجال الاتصال، لهذا أثيرت الأسئلة حول مدى مناسبة الأشكال التقليدية وذلك تكراراً وبصورة ملحة متزايدة : هل يمكن أن تظل الآن حية؟ هل هذا بصفة عامة ممكن أو ذو شأن لإنقاذ هذه الأشكال؟ للحصول على إجابات على هذه الأسئلة يكون من الضرورى جداً البحث فى السياق الاجتماعى والثقافى وبخاصة السياق المسرحى اليوم. حينئذ فقط سوف نكون قادرين على فهم صياغة هذا المسرح أو مدى مشاركته فى الجديد وإدراك التغييرات الشاملة والأساسية الوشيكة فى مسرحنا بعدما يقرب من ألف عام .

الفصل الثالث

العصر الحديث
صراعات واكتشافات جديدة

لقد سبق الإشارة إلى أن صدامنا مع الغرب أثناء القرن الـ١٩ الذى تم على نطاق واسع كانت له نتائج سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية: فى مجال المسرح أدى هذا الصدام إلى تغيير كل شيء تقريباً: شكله واتجاهه وسرعة تقدمه، أيضاً مر المسرح الهندى بالمتغيرات فى العديد من المستويات قبل ذلك - لكنه خلال الألفين أو الثلاثة آلاف سنة السابقة اتخذ أشكالاً جديدة طبقا لرؤيتنا الخاصة للعالم وعلى أسس من مظاهر ثقافتنا، وتحت تأثير القوى القهرية لظروفنا الاجتماعية والسياسية. أيضاً تحددت اتجاهاته وتطوراته بواسطة إيقاع الحياة الهندية إنه بصورة خاصة، لم يحدث له انقسام ثنائى داخلى وظل شكله الأساسى تقريبا هو نفسه وأيضاً ظلت أسسه الجمالية تقريباً هى نفسها فى الوطن كله فى

صورة المسرح السنسكريتى، وبالنسبة للأقاليم المختلفة اللغات فى صورة المسرح التقليدى فى العصور الوسطى، مع ذلك الأنشطة المسرحية الريفية والمدينية فى هذه الفترات لم تكن دائماً متشابهة تماما فى تركيبها أو رقتها أو أساليبها .

لكن المسرح الجديد الذى نشأ فى بلدنا تحت تأثير الثقافة الغربية كان مختلفا كليا فى كل هذه المظاهر لأنه اتخذ شكلاً محاكياً لمسرح غريب يختلف أساساً فى رؤيته للعالم وفى توجهه الجمالى. ووفقا للرؤية الهندية للحياة كان الهدف للدراما والمسرح هو خلق شعور بالسعادة أو النعيم (رازا Rasa) عن طريق تصوير المواقف المختلفة والحالات الذهنية والمشاعر للوجود الإنسانى، ومن ناحية أخرى فإن هدف الدراما الغربية كان إظهار صراعات الحياة فِى أشكالها المختلفة، ومن وجهة النظر الغربية تتمثل صور الصراع فى صراع بين الآلهة والإنسان أو بين الإنسان والإنسان، أو بين الإنسان والطبيعة، أو بين العواطف المختلفة والرغبات والاتجاهات داخل الإنسان نفسه، وهو صراع يكون فى كل مستوى من مستوياته حتمياً، كذلك من الصعوبة إمكان تصور دراما بدون أى شكل من أشكال الصراع.

اتساقاً مع هذا الاختلاف الموجود بين الرؤيتين للعالم، فإن المسرح الغربى منذ أيام الإغريق وحتى القرن التاسع عشر تطور تحت ظروف مغايرة وفى أشكال تختلف تماما عن المسرح الهندى، من هذا نعلم أن تقديم المسرحيات قد بدأ واستمر فى عواصم دول المدينة فى اليونان القديم، فى مسارح الهواء الطلق أو فى مسارح مغلقة بنيت خصيصاً لهذا الغرض. إن أساليبها اختلفت تماماً عن الأساليب فى المسرح الهندى. على الرغم من عنصر الأسلوبية إلا أنهم أكدوا على محاكاة الواقع، وفى آخر الأمر وبمرور الزمن اتخذت شكل الإصرار على التوجه الواقعى أو الطبيعى ونظراً لأهمية الواقع أو الواقعية فإن التمثيل فى المسرحيات على خشبة المسرح الغربى يشتمل فقط على مدى محدود لإدخال الموسيقى والرقص أو استخدام الوسائل المسرحية والتمثيل الصامت، وتدريجياً وتحديداً فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر اختفت هذه الإمكانات المحدودة نتيجة لهذا وعلى نطاق واسع تكونت أشكال مسرحية مثل الأوبرا والبانتوميم والباليه والتى تطورت فى أوروبا بصورة مستقلة خارج نطاق المسرحية المألوفة.

وبذلك يكون من الواضح أن الدراما والمسرح الغربيين فى

الهند فى القرن التاسع عشر كانا من جميع الجوانب مختلفين عن الدراما والمسرح الهنديين - ليس فقط من ناحية تنوع الممارسات المسرحية المحلية السائدة فى هذه الفترة فى الوطن وإنما أيضاً من ناحية الدراما والمسرح السنسكريتيين. من الطبيعى أن أى تبادل بين الثقافتين المسرحيتين المختلفتين عن بعضهما بصورة كاملة كان صعباً للغاية، أو حتى إذا حدث تبادل فإنه سيكون ثانوياً فى صورة خصائص وأساليب منعزلة. لكن ظروف الاتصال بين هذين المسرحين فى الهند كانت غير طبيعية إلى حد بعيد. لقد دخل المسرح والدراما الغربيان إلى بلدنا كعناصر ممثلة لثقافة الغزاة الذين حاولوا بتعمد وبتخطيط متقن إثبات - من خلال المقارنة مع الغرب - أن الثقافة الهندية كانت أدنى ومبتذلة ومتخلفة. إن الحكام البريطانيين أدخلوا أسلوباً تعليمياً كان - من ناحية - ماهراً فى التقليل من قيمة التاريخ الهندى والتقاليد الثقافية، ومن ناحية أخرى جعل المظاهر الرائعة للثقافة والأدب الغربيين أكثر قرباً للصفوة الهندية وللطبقة المتوسطة الناشئة فى المراكز المدنية، منذ هذا الوقت وحتى الآن يتعلم الهنود الذين يتلقون هذا التعليم الغربى أن الدراما السنسكريتية ليست فقط أدنى بالنسبة للأعمال

الدرامية للإغريق أو لشكسبير أو لكتاب آخرين من كتاب المسرح الأوروبى، وإنما هى فى الحقيقة لاتعد دراما بصفة عامة، ويمكن اعتبارها فى أفضل الحالات شعراً درامياً مزخرفاً ومبالغاً فيه .

لهذا لم يكن هناك تقليد مستمر لتقديم المسرحية السنسكريتية ولم تكن هناك إمكانية لمناقشتها فى هذا الزمن، والعروض المسرحية التقلدية فى الأقاليم المختلفة كانت منفية من أرض المسرح بسب أنها تسلية ريفية ولأسباب مختلفة نما لدى شعبنا ميل إلى ازدرائها واللامبالاة بها. على الإجمال، ومع التسليم بالفراغ المسرحى فى الهند بدأت حملة إما على يد الإنجليز «المتحضرين» لتلقين الهنود «المتخلفين» الثقافة المسرحية، أو قام بها الهنود أنفسهم لاكتساب هذه الثقافة وكانت بداية جادة .

هكذا المسرح الجديد الذى بدأ فى وطننا فى منتصف القرن التاسع عشر كان تقريبا تقليداً كاملا. وكان أنصاره وممارسوه من الأرستقراطيين الهنود الذين لم يقبلوا فقط السيطرة السياسية للإنجليز وإنما أيضاً قبلوا سيطرتهم الثقافية والاجتماعية، وهم الذين نالوا مجدا تعليميا إنجليزيا فاكتسبوا نوعا من الغرور مثل الحكام ونتيجة لهذا فى البداية بدأوا فى

تقديم بعض المسرحيات الإنجليزية باللغة الإنجليزية. وعلاوة على ذلك ترجماتهم وإعدادهم لها فى لغاتهم القومية، ويبلغ هذا ذروته فى النهاية ممثلاً فى مسرحيات تناولت الموضوعات الهندية وتم كتابتها وإخراجها بأسلوب محاكى للمسرحيات الغربية .

فى هذا السياق من الأهمية إمكان ملاحظة أن هذا المسرح كان مناسبا للهنود المتعلمين الجدد فى المدن. فى بعض أقاليم الإنتاج الذى قدمته الفرق المسرحية المحترفة الجوالة المشكلة حديثاً تم تقديمه أحياناً فى بعض المدن الصغيرة وكانت عروضها مقدرة تقديراً عالياً، لكن المسرح الجديد لم يخلق أى اتصال مباشر بالريف حيث كان المسرح التقليدى فى الأقاليم المختلفة مستمرا فى فعاليته وشعبيته .

علاوة على ذلك بدأ المسرح الجديد وازدهر أولا فى المدن أو المستعمرات التى أوجدها التجار الإنجليز والحكام البريطانيون، أو حيث توجد المراكز التجارية أو الصناعية أو الإدارية. وهذا هوالسبب فى أن المدن الحديثة مثل كلكتا وبومبى وبعض المناطق فيها مدارس أكثر مما فى الأقاليم الأخرى. ومع انتشار واندماج الحكم البريطانى وصل هذا المسرح تقريباً إلى كل أجزاء الوطن، لكنه لم يبدأ فى كل الأقاليم فى وقت واحد، ولم يكن فى

كل مكان بنفس القدر. نتيجة لهذا، فإن إنجازاته أيا كانت لها مستويات مختلفة فى اللغات والأقاليم المختلفة فى الوطن. فى اللغتين البنجالية والماراتية كان المسرح أكثر نشاطاً وازدهاراً وشيوعاً، ومع ذلك فإن البداية والتطور التالى للمسارح بنفس اللغتين كانا إلى حد بعيد مختلفين .

فى اللغة البنجالية كان النمو والتوسع الكامل للمسرح الحديث قاصراً على كلكتا التى كانت المركز الأول الرئيسى لشركة الهند الشرقية، ولاحقا عاصمة الحكام البريطانيين. إن هذا - إلى حد ما - يرجع إلى سياسة الاستيطان التى فرضها البريطانيون بقوة. وقد فضل أغلب الأمراء وَملاك الأراضى وغيرهم من الأرستقراطيين البنجاليين الإقامة فى كلكتا حتى يكونوا على مقربة من الحكام ومركز القوة ويحققوا بذلك أقصى استفادة ممكنة من هذا الاقتراب. لقد قام عدد منهم بتشجيع الأشخاص بطريقتهم الخاصة، وكان لديهم الرغبة والوقت والثروات بصورة كبيرة، مكنهم ذلك من أن يهتموا ويناصروا الفن والأدب. أيضاً كان لديهم بسهولة فرص لتلقى التعليم الإنجليزى وتلقى الثقافة الغربية والتأثر بها. بذلك يمكن فهم السبب فى أن الأرستقراطيين البنجاليين يرون أن مسرحهم

التقليدى الرئيسى الجاترا ربما بَدا فجاً ومتخلفاً ومن غير وجود لتقاليد المسرح السنسكريتى، لهذا من الطبيعى بالنسبة لهم أن ينجذبوا للبدع التى غمرتهم ولقوة وفعالية الدراما والمسرح الغربيين .

وهكذا بدأ المسرح البنجالى الجديد خطوته الأولى فى القصور الكبيرة أو حدائق المنازل المنتشرة، وتدريجيا انتقل إلى الطبقات الأخرى فى المجتمع البنجالى، واستمر حتى هذا اليوم على الرغم من العديد من فترات الازدهار والهبوط. لقد تطور هذا المسرح وبصورة كاملة محاكياً لنموذج الدراما الغربية والعرض المسرحى الغربى، وفى الواقع كان محاكياً لنموذج منحط، للمسرح الفيكتورى المزخرف فى منتصف القرن التاسع عشر فى إنجلترا. وإنه من الصعوبة إمكان إن يحدث إسهام للمسرح السنسكريتى أو لتقاليد المسرح الهندى فى العصور الوسطى فى نمو المسرح الجديد، وقد يقتصر هذا على كتابة وتقديم مسرحيات تقوم على الأحداث الأسطورية والتاريخية، على الحكايات الشعبية والخرافات .

لقد صار المسرح البنجالى الجديد أكثر المسارح تقدماً وفعالية فى الوطن فى العديد من الجوانب وتركزت فى كلكتا

تماماً الجماعات المسرحية أولاً كهواة ثم بعد ذلك كمحترفين واستمر وجودها غير المستقر فى تنافس حاد فيما بينها، أيضاً أنشىء العديد من دور العرض المسرحية التى شهدت تكوين وانحلال الفرق المختلفة من وقت لآخر، وهكذا كلكتا فى كالكوتا ظهر إلى الوجود مسرح مدنى داخلى على نموذج العالم الغربى وبخاصة نموذج لندن، ومازال على قيد الحياة ونتيجة لهذا، ظهر العديد من الممثلين الموهوبين الذين هم أيضاً فى الغالب كتاب مسرح ومخرجون ومديرون لهذه الفرق - أيضاً كان الجمهور المدنى جمهوراً ناشئاً - فى عام ١٩٤٠ وفى فترة أقل من مائة عام حمل عدد من الممثلين الموهوبين المسرح البنجالى إلى قمة مجده ومن هؤلاء: جيريشن تشاندرا جوش Girisn Chandra Ghosh أردنيدو مصطفى Ardhendu Mustafa، أمريتال باسو Amrital Basu آمـــاريندراناث دوت Amarendra Nath Dutt سورنيدراناث جوش Surendra Nath Ghosh، شيشير بها دورى Shishir Bhaduri.

على الأرجح أن المسرح البنجالى بسبب طابعه الداخلى كان أول مسرح فى جذب النساء الممثلات، ففى المسارح الخاصة باللغات الأخرى فى الوطن صعدت النساء إلى خشبة المسرح

فى فترة متأخرة جداً وذلك فى منتصف القرن العشرين، وفى أغلب الأماكن الأخرى بدأت النساء التمثيل على خشبة المسرح فقط بعد الاستقلال حتى فى ماهاراشترا Maharashtra حيث النساء فى الشكل المسرحى التقليدى «تاماشا» كن يمثلن منذ فترة طويلة، فإنه فى مسرح اللغة الماراتية الجديد كان الرجال يؤدون الأدوار النسائية، والاستثناء الوحيد فى هذا ربما يكون فى عروض «سورابى ناتاك منتالى» فى ولاية أندرا برادش Andhra Pradesh ففى مسرحيات هذا الشكل كانت النساء من عائلة واحدة جيلاً بعد جيل ويمثلن مع الرجال من نفس العائلة. مامن شك فى أن المسرح الجديد قد قدم للرجال والنساء فى المدينة شكلاً للتعبير لم يكن معهودا من قبل .

من الواضح أن أسلوب التمثيل فى المسرح الجديد يكاد لايكون له أدنى علاقة بمناهج وأساليب التمثيل الكلاسيكى أو التقليدى فى الوطن. إن إلهامه الأساسى وأسلوبه وتقنيته أتوا من المسرح الغربى وممثليه المشهورين، ورغم هذا فإن بعض الممثلين استخدموا أحيانا بعض الخبرات والحيل من المسرح التقليدى بما يتلاءم مع أعمالهم وعلى أية حال أدى سحر المسرح الجديد والذى يرجع إلى الممثلين وعروضهم المسرحية

المؤثرة والفريدة إلى خلق جمهور عريض من الطبقة المتوسطة وأوساط المثقفين فى كلكتا، بل فى الحقيقة فى كل البنجال الذين تعلقوا بهذا المسرح إلى حد الجنون وأصبح هذا هو الطابع المميز للبنجالى المثقف .

سمة أخرى هامة من سمات هذا المسرح يجدر الإشارة إليها، إن كتابة النص والكاتب المسرحى صارا فى مركز الاهتمام فى النشاط المسرحى الجديد وذلك بسبب طبيعته الخاصة وإلى حد ما بسبب تأثير الأدب الدرامى الإنجليزى وبخاصة شكسبير عن طريق الثقافة الإنجليزية. منذ البداية الفعلية اتجه الشعراء البنجاليون وكتاب النثر نحو الكتابة المسرحية. منذ منتصف القرن التاسع عشر وحتى نهاية الأربعينيات فى القرن العشرين ظهر العديد من الكتاب المسرحيين مثل ميشيل مادوسودان دوت Michel Madhusudan Dutt دينبادو ميترا Deenbandhu Mitra جيريش تشاندرا جوش Girinsh Chandra Ghosh د. ل. روى D.LRoy كشيرودبراساد فيديافينود Kshirod Prasad Vidyavinod رابيندرانات طاغور، Rabindranath Tagore مانمات راى Manmath Ray، ساتشين سنجويتا Sachin Sengupta وآخرون. وقد كتبوا مئات

المسرحيات للمسرح الجديد وفقا لنماذج مسرحية لشكسبير وموليير وإبسن وبرناردشو وآخرين .

إن قصص هذه المسرحيات كانت مستمدة من الأحداث الأسطورية الهندية والحكايات الشعبية والأحداث التاريخية إضافة إلى المواقف الاجتماعية المعاصرة، ومع ذلك أحياناً توجد أصداء من حكايات المسلمين أو حكايات الغرب فى هذه المسرحيات، لكن بناء هذه المسرحيات يماثل بناء مسرحيات شكسبير أو لاحقا يماثل المسرحيات الطبيعية. إنهم يحاولون أن يعرضوا صراع الفرد مع بيئته، مع الظروف الاجتماعية، ومع الذوات الأخرى أو داخل عقله، ويتم تصوير الشخصيات وتطويرها كما فى المسرحيات الغربية إجمالا، ومع بعض الاستثناءات الفعلية فإن الإنجازات الإبداعية لهذه المسرحيات غير جديرة بالاهتمام، إنها بصورة عامة ليست أكثر من مسرحيات ميلودرامية، إنها مسرحيات ليس بها أى عمق أو أى استكشاف حاد للتناقضات الداخلية للشخصية الإنسانية ولاسخرية متفجرة فى المواقف. إنها ليست فقط تفتقد إلى البصيرة الإبداعية لكن أيضاً إلى أى أبتكار فى الشكل الدرامى أو أى بناء أصيل واسع الخيال .

من المحتمل أن يكون الاستثناء الوحيد من هذا ممثلا فى رابندرانات طاغور وبخاصة فى مسرحياته مثل : راكتاكارابى Raktakarabi «زهور الدفلى الحمرا»، موكتا دهارا Muktadhara, ، راجا Raja «ملك الغرفة المظلمة» داكفار Dakfhar «مكتب البريد» التى اتخذت شكل شعر الحياة مع رؤية درامية أصيلة وفريدة. فى هذه المسرحيات توجد محاولة لجذب الانتباه وتقديم التناقضات الأساسية للحياة مع إدراك ذهنى وعاطفى كبير وموضوعها معاصر، أيضاً اشتملت على تجريب إبداعى وجرأة فى تركيب بعض التقنيات والمعاملات الدرامية فى المسرح السنسكريتى والأشكال التقليدية مثل الجاترا مع المسرح الغربى.

إن طريقة التقليد العام للغرب ومحدداته فى هذه الفترة تشير إلى أنه امتثال لتقييم النقاد الغربيين يعتبر العديد من الهنود أن مسرحيات رابندرانات طاغور مثلها مثل الدراما السنسكريتية مجرد أشعار درامية أو دراما شعرية، نتيجة لهذا فإنها نادرا ماتقدم على خشبة المسرح البنجالى وتأثيرها يكون ضئيلا، وقد بدأت هذه المسرحيات تفهم فقط فى الستينيات من هذا القرن إلى حد معين كدراما فعالة، وقد تم هذا بعد الإنتاج البارز

لمسرحية «زهور الدفلى الحمراء» ..

تمثلت المراكز الأخرى للإنجليز فى التجارة والصناعة فى الأقاليم الساحلية الغربية للوطن ولقد نشأ أيضاً المسرح الجديد فى لغات هذه الأقاليم على النموذج الغربى فى منتصف القرن التاسع عشر. وكما فى اللغة البنجالية كان النشاط المسرحى الجديد فى اللغتين الماراتية والجوجارتية شعبيا جدا، ومع ذلك كانت مسرحيات هاتين اللغتين مختلفة فى عدة أوجه عن مسرح اللغة البنجالية وأيضاً كانتا تختلفان فيما بينهما .

المصدر الأول لاستلهام المسرح الماراتى لايشبه المصدر فى المسرح البنجالى بل كان تقريباً ممثلا فى عروضنا المسرحية التقليدية بعناصرها القوية من موسيقى ورقص. يمكن أخذ فكرة ما عن هذا من أول مسرحية ماراتية وهى «سيتاسوايامڤارا» Seeta Swayamvara من تأليف فيشنوداز بهافى Viahnudas Bhave شاعر بلاط هاكم سانجلى، وهى مستلهمة من الشكل المسرحى التقليدى داشافاتارا Dashavatara فى «ماهاراشترا Maharashtra ربما بسبب هذه البداية المختلفة تستمر مكانة الموسيقى فى هذا الشكل أو ذاك فى التطور اللاحق للمسرح الماراتى على الرغم من محاكاته للأسلوب الغربى ليس فقط فى

الكتابة المسرحية وإنما أيضاً فى وسائل أخرى عديدة. كانت هناك حالة من الانغماس فى الغناء الهندى الكلاسيكى أدى إلى أن أصبح التمثيل والنواحى الدرامية فى مكانة ثانوية فى العروض المسرحية الماراتية. وقد بدأ العديد من قمم الموسيقيين الكلاسيكيين فى التمثيل فى مسرحيات الفرق المسرحية المحترفة، وذلك لأن الجمهور كان يحتشد لسماع الموسيقى أكثر من مشاهدته للمسرحية .

بعد فيشنوداز بها فى ظهور الممثل والكاتب المسرحى فى المسرح ماراثى «فاسنت باندرانجا» Vasant Panduranga المعروف باسم «آنا ساهيب كيرلوسكار» Anna Sahib Kirloskar إنه مشهور أيضاً بمسرحياته الموسيقية مثل «شاكونتالا» Sha-kuntala و«ساوبهادرا» Soubhadra اللتين قدمهما فى فرقته المسرحية الخاصة. لكن على الرغم من إنتاج هذه المسرحيات والعروض المسرحية المؤقتة للمسرحيات السنسكريتية فى اللغة الماراتية فإن النموذج الدرامى والمسرحى الغربى هو النموذج السائد أيضاً فى المسرح الماراتى. إن هذا يكون واضحا فى المسرحيات الجديدة مثل مسرحية «شارادا» Sharada والإعداد لمسرحيات شكسبير والذى قام به «جوفيند باللال ديفال Govind

Ballal Decal المعاصر لكيرلوسكار وعلاوة على ذلك مسرحيات الكاتب كريشناجى برابهاكار Kriahnaji Prabhakar المعروف باسم «كاكاساهيب خاديلكار Kaka Saheb - Khadilkar مثل مسرحيات، Bhaubandaki , Manapamana Keechakavadha. كل هذه المسرحيات بناؤها تقريبا هو بناء شكسبيرى. وإنها لمفارقة ممتعة أن خاديلكار رغم هذا التوافق مع النمط الإنجليزى فى مسرحياته إلا أنه من ناحية أخرى كان رائداً هاماً لحركة التحرير القومية وكان معارضا بقوة للحكم البريطانى أو لسيطرته إلى حد أن مسرحياته كانت تعتبر ضد الحكومة وقد منع الحكام الاستعماريون عرض مسرحيته. Keechakavadha.

مع نجاح مسرحيات خاديلكار ومسرحيات المشهورين «رام جانيش جاداكارى Ramnesk Gadakari و «ايكاتش بيالا» -Ek-ach Pyala و«بهافاباندهانا» Bhva Bandhana وفيما بعد المسرحيات النثرية الواقعية للكاتبة «ماما واريكار» -Mama War-ekar وآخرين بهم جميعا صار النموذج الدرامى الغربى مؤكداً وراسخاً بصورة كاملة فى المسرح الماراتى، ورغم ذلك أيضاً استمر الطلب على المسرحيات الموسيقية واستمر الشغف بها وسط قطاعات من المشاهدين .

وكما فى اللغات الأخرى قام الممثلون بالدور الكبير فى صنع المسرح الجديد وجعله شائعا وسط الناس، فإن المسرح الماراتى أيضاً كان مسرح (الممثل - الكاتب المسرحى) وقد سبق الإشاراة إلى بعض من هؤلاء الممثلين المؤلفين وبالإضافة إليهم يوجد موكب محترف تقريباً من الأسماء مثل بهاوراو كولهانكار Bhauirao Kolhatkar جانباتراو جوشى Ganpatrao Joshi، جانبا تراوا بهاجافات Bhajavat Ganpatra كيشافراو بونسلى Ke-shevras Bhonsle ناراياناراو راجـهـانا Rajhana Narayanaras المعروف باسم «بال جاندهارفا Bal Gandharvo وغيرهم الذين لعبوا دورا فى إحداث قبول واحترام للمسرح الماراتى بصورة واسعة وهائلة، العديد من هؤلاء الممثلين صاروا شخصيات أسطورية فى حياتهم ومازالوا يذكرون بأدوارهم النسائية فى عروضهم المسرحية الفريدة .

أيضاً يختلف المسرح الماراتى عن المسرح البنجالى فى شىء آخر، فبينما المسرح البنجالى كان فى الغالب مقيما فى كالكوتا أساسا كان المسرح الماراثى متجولا، أحد أسباب هذا الاختلاف يرجع إلى أنه على الرغم من أن بومباى تشبه كالكوتا فى أنها مركز صناعى وتجارى مشهور للمنطقة الغربية إلا أن القوم

السائدين فيها لايتحدثون الماراثية وإنما هم من البارسين Parsis والجوجاراتيين Gugaratis ولأن المسرح الماراثى مسرح متجول فإنه سرعان ماكسب ولاء الطبقات المتوسطة الجديدة المثقفة أكثر من الأرستقراطيين، وربما لهذا السبب كان مرتبطاً مباشرة بحركات الإصلاح الاجتماعى وحركة الاستقلال السياسى. وقد اهتم الأقطاب السياسيون من الرواد المشهورين أمثال «بال جانجادار تيلاك Bal Gangadhar اهتماما كبيراً بالمسرح بينما النشطون المهمون مثل «كاكاساهيب خاديلكار» صاروا من العاملين فى المسرح. وقد استمرت علاقة المسرح الماراتى بالقضايا الاجتماعية الشاملة، وعلى الرغم من هذا الالتزام الاجتماعى إلا أنه فى أربعينيات هذا القرن فقد حيويته وصار غير فعال .

وفى لغة أخرى فى المنطقة الغربية وهى اللغة الجوجاراتية كان تأثير المسرح الغربى عظيماً وأكثر انتشاراً منذ البداية الحقيقية، وذلك بسبب الحماس وروح المبادرة لدى الجماعة الثرية من المغامرين وأصحاب النفوذ البارسيين الذين تلقوا التعليم والثقافة الغربية، إن البارسيين لم يقيموا فقط العديد من المشروعات الصناعية والتجارية بالتعاون مع التجار الإنجليز،

وإنما أيضاً أقاموا الفرق المسرحية المحترفة على النمط الغربى والتى قدمت مسرحياتها فى جوجارات. وتركز نشاطهم أساسا فى بومباى لكن تأثيرهم امتد ليشمل كل إقليم المتحدثين بالجوجاراتية وذلك لأن بومباى كانت المركز الرئيسى للصناعيين والتجار الناشئين وغيرهم من الجوجاراتيين ذوى الثقافة الغربية بسبب النزعة التجارية سواء بصورة مباشرة أو غير مباشرة كان المسرح البارسى والمسرح الجوجاراتى بصفة عامة منذ البداية مسرحا يسود فيه الميلودراما والمناظر المسرحية الضخمة غير الاعتيادية والمبالغ فيها. لكن حتى فى هذا الوضع العديد من المؤدين الموهوبين كانوا فى المقدمة لنجاحهم فى افتتان الجمهور. كانت المسرحيات المكتوبة لهذا المسرح بصفة عامة عبارة عن محاكاة للنموذج الشكسبيرى وكانت قصصها فى الغالب مستمدة من الحكايات الإسلامية والهندية الرومانسية، وأيضاً بعد ذلك من الأحداث التاريخية والأسطورية، ومؤخراً جداً كتبت أيضاً مسرحيات تكشف عن الآفات الاجتماعية. لكن فى الغالبية منها كان البناء الدرامى متميزا بالميلودراما أو الإحساس الذى يتولد عن تصادم المواقف والشخصيات كما فى مسرحيات شكسبير لكن هذه المسرحيات لم يكن لها العمق

الداخلى المسيطر أو الفهم العميق للعقلية الإنسانية وللسلوك البشرى أو قدرة شكسبير الشعرية. فهذه المسرحيات رغم جاذبيتها للمشاهدين عند عرضها إلا أنها فى الحقيقة كانت تافهة فى إبداعها أو حساسيتها الفنية .

فى جنوب الهند، من المؤكد أن التعليم الإنجليزى هناك كان منتشرا على نطاق واسع، لكن الممثلين كانوا محصنين بالتقاليد تحصينا قويا وعميقا وكانوا ملتزمين بها التزاما متعصبا وهذا أدى إلى حد بعيد إلى إعاقة تأثير الأسلوب الغربى فى المسرح – وأخيرا فى القرن التاسع عشر قامت المسرحيات على النموذج الغربى الجديد وكتبت بلغات المناطق والمدن المختلفة مثل التاميليه Tamil ، تيلوجيه Talugu كاناديه Kanada ومالا يالاميه Mala-yalam، وأيضاً تأسست الفرق المؤدية لهذه المسرحيات. وقد سادت فى هذه المسارح شخصية «الممثل/ المدير» مثل سامباند موداليار Samband Madaliar فى التاميليه، تيجر فاردهاتشار Tiger Vardhachar وجوبى فيرانا Gubbi Veranna فى كاناديه و«دهارمافارام كريشناماتشارى» Dharmavaram Krishnama-char و«ت.راجافانشارى» T. Rajhavachari فى تيلوجيه. وقد كتب هؤلاء المسرحيات وأدوها، وهى جميعا تشبه مسرحيات

المسرح البارسى. قصصها مستمدة من الأحداث الأسطورية أو التاريخية أو الاجتماعية وقد قامت فى شكلها وبنائها على تقليد سطحى لمسرحيات شكسبير ولمسرحيات الكتاب الإنجليز الآخرين، أو مسرحيات موليير. لكن هذه المسرحيات لاتحتوى على العمق والنزعة الداخلية ولاتحتوى على أى ابتكار سواء فى الشكل أو فى التقنية .

وكان الموقف فى مناطق المتحدثين باللغة الهندية فى الشمال مختلفاً تماما. هذا الإقليم الذى يبتعد عن المراكز الصناعية الساحلية وعن المستوطنات الأجنبية وكان مركزا قديما للقوة السياسية، قد سادته حركة مضادة للإنجليز وهى حركة عنيفة كانت منتشرة على نطاق واسع، لهذا السبب كان الحكام البريطانيون يتشككون فى هذا الإقليم وقد انصرفوا عن إدخال الإصلاحات الاقتصادية والتعليمية أو أبطأوا من إدخالها هنا. وقد أدى هذا إلى فقر الإقليم وتأخير تشكيل الطبقة المتوسطة المتعلمة وقد وجدت مجموعة ضئيلة من الإنتلجنتسيا المتعلمة للإنجليزية كانوا إقطاعيين فى نظرتهم ويعملون بالسياسة من أجل أنفسهم أو من أجل أهداف قومية، ولم يكن لديهم وقت أو ميل للفن وللثقافة .

نتيجة لهذا لم يأخذ المسرح الجديد هنا أى شكل ولم يستطع أن يحقق أى وجود مستقل - وكانت الاحتياجات إلى التسلية أو إلى الخبرة المسرحية فى مدن هذا الإقليم يتم تلبيتها منذ ستينيات القرن الماضى على يد المسرح البارسى أو الفرق المسرحية الأخرى من بومباى وكالكوتا. كان الهدف الرئيسى لهذه الفرق هو الحصول على المال عن طريق تقديم التسلية الرخيصة من خلال الميلودرامات المقدمة فى أسلوب مسرحى ضخم ومبهر - ويمكن ملاحظة النتائج غير المباشرة لهذا الموقف على المسرح فى المناطق المتحدثة بالهندية أيضاً اليوم .

قام بهارتيندو هاريشاندرا Bhartendu Harishchandra فى منتصف القرن الماضى ببذل جهد ملحوظ من أجل أن يزود المسرح المميز لهذا الإقليم بتركيبات من الاستلهام الغربى والرؤى المسرحية التقليدية الهندية. كان بهارتيندو شاعرا وكاتبا مسرحيا وممثلا ومديرا لفرقة مسرحية. ولو أن جهوده كانت قد حققت نجاحا لاختلف تاريخ المسرح فى المنطقة الهندية اختلافا كبيرا. لكن لسوء الحظ مات هذا الفنان صغير السن فى الخامسة والثلاثين تاركا المجال مفتوحا أمام الفرق المسرحية التجارية البارسية التى سيطرت تماما على المجال. لقد غمر

مسرح سك العملة المنطقة بتفاهته ودغدغته الإقليم، واستمر هذا حتى عهد قريب فى القرن العشرين. ولم تستطع موهبة كاتب مسرحى وشاعر مثل جابشانكار براساد Prasad Jaishankar أن يصنع أى انبعاج فى هذا الوضع .

والحقيقة أنه أيضاً فى المسرح البارسى كان هناك ممثلون بارزون ولهم شعبية مثل Cowasji Khatau, Khurshedji Baliwa-la, Master Madan,Fida Hussain Narasi وآخرون وأيضاً كتاب مسرحيون مثل : Hashra Ajha. ,Narain Prasad Betali, Radhey Shyam Kathavachak وهم يستحقون الذكر بسبب صنعتهم المسرحية الممتازة وبخاصة حرفية هذه المسرحيات ولكن الميزة الفنية لأعمالهم ضئيلة جداً. إن المسرح البارسى لم يحقق أى وضع مميز أو أى وضع هام فى الحياة الثقافية للمتحدثين بالهندية .

والسمة الغربية لتأثير وشعبية هذا المسرح يمكن أن تتضح بطريقة أخرى من خلال التطور التالى. عندما ظهرت السينما الصامتة فى الثلاثينيات ثم الناطقة فى الأربعينيات من القرن العشرين تركت الفرق المسرحية البارسية بأصحابها وممثليها النشاط المسرحى، وكذلك كتاب المسرح والحرفيين تركوا المسرح

من أجل السينما، وقد خلق هذا خواء كاملاً تقريباً فى المسرح الهندى Hindi Theatre بعد ذلك كانت بعض جماعات مسرح الهواة المنعزلة فى بعض المدن قد قامت بالنشاط المسرحى البسيط المؤقت، وكان هذا محصوراً فقط فى الجامعات والكليات والمدارس، وقد استمر هذا الموقف إلى مابعد الحرب العالمية الثانية.

وهكذا كان المسرح تقريباً متجمداً فى حوالى عام ١٩٤٠ ليس فقط فى الإقليم المتحدث بالهندية وإنما فى كل أرجاء الوطن - توقفت الفرق وكان الممثلون بدون عمل - لذلك ظهر المسرح فى الهند بدون مستقبل - بالتأكيد فى الأرياف كان المسرح التقليدى بصفة عامة حيا ونشيطا لكن لم تكن له أية صلة بالمسرح المدنى الجديد .

فى خلال عامى ١٩٤٣، ١٩٤٤ أدى قيام الجمعية المسرحية الشعبية الهندية Indian (IPTA) People's Theatre Association إلى بعث بعض الحياة فى المسرح فى العديد من أقاليم الوطن ومنحته بعض القوة والتوجيه. بذلت هذه الحركة جهدا ملحوظاً لجعل الدراما والمسرح قريبين من الناس بصفة عامة وجعلهما اجتماعيا وثيقى الصلة بالعصر. وفى محتواها كانت الجمعية

المسرحية الشعبية الهندية (IPTA) فى توجهها فى الشكل والتقنية والرؤية العامة قائمة على أسس (غربية - شرقية)، ولم يكن لها منظور واضح فى علاقة مسرحها بالمسرح الثرى بالتقاليد فى الوطن. ومع ذلك فإن هذه الجمعية قد ألهمت عدداً من المسرحيين الموهوبين فى العديد من الأقاليم واللغات الذين صاروا لاحقا رواد العمل المسرحى الهام والخلاق. لكن(IPTA) بسبب تناقضاتها الداخلية هبطت بسرعة شديدة فى مستنقع ضيق الأفق وفى الطائفية وفى الهامشية. محاولة أخرى مماثلة فى اللغة الهندية تمثلت فى مسرح برثيقى الذى بدأ على يد الممثل السينمائى الشهير بريثفيراج كابو فى عام ١٩٤٤ فى بومباى بتقديم مسرحيات قومية وشرقية اجتماعية لكنها تتبع نموذج المسرح البارسى، وقد انهار أيضاً فى نحو عام ١٩٦٠ .

وفى الواقع أن المسرح المدينى فى نحو عام ٥٣ / ١٩٥٤ بدأ يثبت مرة أخرى أنه حى وذلك عندما بدأ نشاطه إلى حد ما فى مستوى جديد. لقد قيل من قبل إن النموذج المسرحى الغربى الذى صادفناه تحت ظروف الاستعمار خلال القرن التاسع عشر والذى قبلناه دون تبصر كان المسرح الفيكتورى الهابط فى إنجلترا. لقد هدفت الفرق البريطانية التى أتت إلى الهند فى تلك

الأيام إلى تقديم بعض اللهو والتسلية للإنجليز. الذين يعيشون فى الهند بصفة دائمة أو موقتة حسب أعمالهم فى التجارة والصناعة والمؤسسات أو فى الجيش. إنهم لم يهدفوا إلى تقديم أى فن أو أى شكل للثقافة الغربية لقد كانت فرقا مسرحية رديئة وغير هامة. لهذا فتحت هذه الظروف كان حتميا أنه عن طريق محاكاة طريقة هذه الفرق وأسلوبها أن يصبح هذا المسرح الذى تشكل فى هذا الوطن أيضاً يهدف فقط إلى التسلية الرخيصة، أو فى أفضل الأحوال كان يهدف إلى بعض الإصلاح الاجتماعى وفقا للمفاهيم والممارسات الغربية .

فى خمسينيات القرن العشرين وبعد سنوات قليلة من الاستقلال بدأ التغير يحدث فى أسلوب المسرح الهندى وموضوعاته والعاملين فيه، حيث حدث تغير متعدد الأوجه فى علاقة هذا كله بالمسرح الغربى. ظهرت ترجمات كاملة موثوق فيها وحدثت عناية كبيرة بالإعداد لأعمال معظم الكتاب المسرحيين الغربيين البارزين التى قدمت على خشبة المسرح. بالإضافة إلى شكسبير وموليير قدمت أعمال لكتاب آخرين مثل سوفوكليس ويوريبيدس وأبسن وستريند برج وتشيخوف وتولستوى وجوركى وسارتر وكامو وبريشت وغيرهم فى مختلف

لغات الهند. إضافة إلى هذا انجذب العديد من الشخصيات الآن نحو المسرح واعتبروه فى المقام الأول وسيطا للتعبير الإبداعى وليس مصدرا للربح – وقد استمدوا إلهامهم ليس فقط من الدراما الغربيه الجيدة وإنما أيضاً من السمات الفنية والأفكار الهامة فى المسرح الغربى، لم يكن المسرح بالنسبة اليهم مجرد تسلية أو وسيلة للتسلية لكنه طريق للحياة ووسيلة للكشف عن الواقع وعن معنى الوجود.

فى هذه المرحلة ظهر فى البداية مخرجون مثل Sombhu Mitra Habib Tanvir, Ebrahim Alkazi, Shyamand Jalan, Utpal Dutt, Satyadev Dubey وفيما بعد المخرجون Bandadhyay Ajitesh Arvind Deshpande, Vijaya, Mehta, Jabbar Pattl, Ay, Rajinder Nath, B.V Karanth وهم جميعا يأتون فى المقدمة لقد غيروا شكل ومستوى المسرح الهندى تغييرا كاملا ففى الواقع قدموا إبداعات مسرحية وإنجازات فنية غير مسبوقة فى المسرح الهندى مثل : مسرحية راكتا كارابى Raktakarbi تأليف رابندرانات تاجور، تشينراتار Chhenratar تأليف تولسى لاهيرى، داشاتشاكرا Dashachakra و«بوتول خيلا تأليف (أبسن) وجميعها من إخراج سومبهو ميترا، مسرحية آجرابازار

Agra Bazar من تأليف وإخراج حبيب تانفير، آشاد كاايك ديك Ashadh Kaek Dik تأليف (موهان راكيسن)، آندايوج Andhayug (تأليف دهارمافير بهاراتى) الملك لير (شكسبير)، الملك أوديب (سوفوكليس) وجميعها من إخراج إبراهيم الكازى، مسرحية شايتاتا كورت تشالو آهى Shantata Court Chalu Ahe تأليف فيجاى تيندولكار، من إخراج آرفيند ديشباندى، آنجار Angar من تأليف وإخراج أويتال دوت .

امتداداً لهذا كانت إحدى نتائج هذه المتغيرات فى إدراك المسرح وفى التوجه نحوه على النحو التالى. أنه خلال الستينيات والسبعينيات وفى العديد من اللغات فى وقت واحد تقريبا تم إبداع عدد من المسرحيات الأصلية الهامة. من هذه المسرحيات.إيفام اندراجيت Evam Indrajit باكى اتيهاس Baki Itihas باجلا جورا Pagla Ghora من تأليف بادال سيركار Badal Sircar فى اللغة البنجالية، «شانتاتا كورت تشالوا آهى» ، «آشى باخازييتى» Ashi Pakhare Yeti من تأليف فيجانى تيندولكار Vijay Tendulkar فى اللغة الماراثية، كيلو جاناميجايا Kelu Janamejaya من تأليف آديارانجاتشاريا Adyarangacharya توجلاق Tughlaq من تأليف جيريش كارناد

Girish Karnad فـى الـكـانـاديـه، «آنـدهـا يـوج Andha Yug مـن تـأليف دهـارمـافـيربـهـاراتى Dharmavir Bharati و«آشـادہ كـا ايك دين» و«آدهـى أوهـورى» Adhi Adhure من تـأليف مـوهـان راكيش Mohan rakesh في اللغة الهندية، إن هذه المسرحيات أعادت إلى الأدب الدرامى الهندى مرة أخرى بعد عدة قرون وضـعه كعمل إبداعى. فى هذه المسـرحـيـات تم لأول مـرة تقـريبـا فى المســرح الهندى بعـد فترة الدراما السنسكريتية «الارتبـاط بموضـوعـات جديدة» وإدراكها مثل القضايا الفلسفية والأخلاقية الأساسية ومآزق الحياة وتناقضاتها اليوم، والعلاقة بين الطبقات المختلفة فى المجتمع وبين الفرد والمجتمع وبين الرجل المرأة. لقد حـاولت المســرحـيــات الجـديدة كـشف هـذه المناطق الخـاصــة بالقلق الإنسانى بعمق وتعقيد بصورة لم تكن معهودة من قبل .

وهذه المسرحيات من ناحية الشكل الدرامى والتقنية عرضت بصورة عامة وفى حساسية ومهارة مدى تأثير الأساليب الغربية التجريبية الحديثة. أيضاً توجد فى بعض المسرحيات عناصر من الأساليب التقليدية الهندية تماماً، يوجد نوع من القلق تقريبا لدى كل المسرحيين من أجل صياغة إبداعية وجمالية كأسلوب درامى هندى أصــيل وقــد شكل هذا القلق كـتــاب المســرح

والمخرجين والممثلين وحرفيى خشبة المسرح والنقاد وآخرين .

النتيجة الحتمية لعملية صنع مسرح مبدع هى أن رجال المسرح بدأوا جدالهم حول طبيعة المسرح الجديد المستمد من الغرب وتطوره، إضافة إلى صلته الوثيقة بالبيئة الهندية وفائدته لها. حقا فقد الأسلوب الدرامى - الذى انبثق فى كل اللغات الهندية كنتيجة للجهود الشاملة فى كل الوطن لكتابة وإخراج مسرحيات محاكاة للدراما والمسرح الغربى - تدريجيا جدته وسحره قد أنتج النموذج - أثناء فترة تزيد على المائة عام - بعض المسرحيات التى لاتحظى بأهمية كبيرة أو لا تتميز بأى إنجاز إبداعى متميز لهذا كان حتميا أن يتم التحرر من الوهم إن عاجلا أو آجلا. فى نفس الوقت كان من الطبيعى أن الرغبة للخروج من صحراء المحاكاة والبحث عن حقلهم الخاص الخصيب هى مجرد عملية سطحية فى البداية ثم صارت قوية .

منذ بداية الستينيات بدأ المخرج الشاب حبيب تنفيذ محاولاته لصياغة أسلوب جديد مميز قومى للمسرح، لهذا لجأ إلى أساليب المسرح السنسكريتى والمسرح التقليدى. تدريجيا أيضا اتجه المسرحيون الآخرون فى هذا الاتجاه للنشاط المسرحى بإمكانياته ومظاهره فى الكتابة المسرحية والإخراج والتمثيل

وحرفية خشبة المسرح والعلاقة بين الممثل والمتفرج والنقد المسرحى .. إلخ. لقد بذل جهداً متواصلاً لصياغة علاقة جديدة مع المسرح السنسكريتى ومسرح العصور الوسطى المحلى، وبذلك بدأت مرحلة جديدة من استمرارية تقاليد المسرح الهندى. ومع نهاية السبعينيات صار هذا الاتجاه هو الاتجاه الرئيسى للمسرح الهندى المعاصر فى كل مكان فى الوطن وفى كل لغة من لغاته. وقد اشترك الكثير من كتاب المسرح والمخرجين والممثلين والحرفيين والجماعات المسرحية فى هذا الاستكشاف .

هناك عدة أسباب أدت إلى هذا التطور الجديد. على سبيل المثال، يوجد بحث واسع الانتشار عن الهوية الهندية وتقريبا – فى كل مجال من مجالات الحياة فى وطننا اليوم ففى عالم المسرح أدى الإدراك المتنامى لطبيعة التقليد ونتائجه فى العمل فى القرن الماضى إلى عدم رضا العاملين فى المسرح، وقد ولد هذا ضغطا متزايدا للذهاب إلى جذور حياتنا فى الثقافة والفنون. بعد الاستقلال ولعدة أسباب أتيحت لمسرحيينا فرص عديدة أكثر مما قبل لشكف المسرح التقليدى فى اللغات والأقاليم المختلفة. ونتيجة لهذا صاروا – تدريجيا – على وعى وتأثر بحيويته وعفويته وطزاجته الجمالية وشعبيته وسط عامة الشعب .

فى خلال ذلك أصبح العالم المقدم فى المسرح أكثر تحررا من وهم أساليب وطرق الطبيعة أو الواقعية. إن العديد من المبدعين فى الغرب فى بحثهم عن مزيد من التخيل، وبحثهم عن مسرح حميمى وثيق الصلة اجتماعيا بالناس اتجهوا ناحية المسارح فى آسيا وقد تضمن هذا الأساليب التقليدية فى الهند. وخلال العشرين سنة الأخيرة، أخذ المخرجون المعروفون عالميا – مثل : جروتوفسكى، يوجينيوباربا، ريتشارد شيشنر، بيتر بروك، يكتشفون عروض مسرحنا التقليدى وخبراته لخدمة أهدافهم الفنية الخاصة وقد حضروا إلى الهند مرارا لهذا الغرض. أيضاً هذا قاد مسرحيينا إلى إعادة النظر فى مسرحنا التقليدى مرة أخرى إضافة إلى ذلك، الشعبية الواضحة للكاتب المسرحى الألمانى برتولت بريشت فى هذا الوطن خلال العقدين الأخيرين وبخاصة النجاح غير المسبوق لمسرحياته التى قدمت ببعض أساليب عروضنا المسرحية التقليدية وأيضاً أكدت بوضوح على أهمية المسرحية فى المسرح التقليدى وعلى التصوير الخيالى والمجازى والقوة الملازمة له .

لكن كل الأسباب المذكورة فى التحليل السابق هى إلى حد ما ثانوية. إنه بصفة أساسية نتيجة لبدء تحرر مسرحيينا من

الأغلال الاستعمارية التى تعتبر المسرح تحديدا وسيلة للتسلية وبذلك أصبح إدراكهم للأهمية الثقافية والإبداعية للمسرح تدريجيا أقوى. بهذا الإدراك تزايد البحث من أجل تحقيق مسرح ذى رؤية وشكل ولغة يمكن أن يكون قريبا من وعى عامة شعبنا وينسجم مع موروثنا الثقافى الثرى والممتع، وأيضاً أن يكون فنيا ذا معنى. علاوة على ذلك كان هناك اعتقاد بأن مسرحنا يجب أن يكون مميزا وقويا بصورة كافية ليصمد أمام سحر مناظر السينما والتليفزيون وليحتفظ بجاذبيته المستقلة. إن الإدراك بأن تقاليد مسرحنا لها قوتها الكامنة أصبح بصورة متزايدة أقوى وعميقا فى عقل مسرحيينا خلال العقود القليلة الماضية. فى هذا الصدد يكون من الأهمية بمكان ملاحظة أن هدف البحث فى هويتنا المسرحية ليس العودة إلى الماضى أو تمجيد النزعة الإحيائية للماضى. إن هدفها هو تمثل واستيعاب القوة فى تقاليد مسرحنا واستخلاصها للاستفادة الإبداعية فى نقل تجربة الحياة اليوم بواسطة أشكاله العديدة التى لا تحصى وتركيبه وكثافته .

لقد سبقت الإشارة إلى أن استكشاف التقاليد يظهر تقريبا فى كل مظهر من مظاهر نشاطنا المسرحى وفى كل مستوى من

مستويات. يوجد اتجاهان واضحان فى الكتابة المسرحية أحدهما كتابة المسرحية الجديدة فى بناء معين وتبعا لأسلوب المسرح الشعبى التقليدى، وثانيهما كتابة مسرحية مبتكرة ليس فى شكل أى من أشكال المسرح الشعبى التقليدى وإنما بصفة عامة تبتعد عن الطرق البنائية والمسرحية لأى من الأساليب المحلية. وقد اتخذت بعض الأعمال الهامة كلا من الاتجاهين، ومع ذلك فإن مستوى الإنجاز الإبداعى للمسرحيات لم يكن متماثلا فى الكتابة المسرحية .

من مسرحيات المجموعة الأولى على سبيل المثال مسرحية «ميناجورجارى» Mena Gurjari تأليف رازيق لال باريخ Rasik Lal Parekh، مسرحية هو هوليكا Hoholika تأليف «تشاندرافادان ميهتا Chandravadan Mehta ومسرحية «جاسما أودان» تأليف «شانتاجاندى» Shanta Gandhi باللغة الجوجاراتية وبأسلوب البهافاى. ومسرحية «سارى جاسارى» تأليف فيجاى تيندولكار Vijay Tendulkar ومسرحية جادافاتشى لاجنا Gadhauochi Fajna تأليف فازانت سابنيس Vasant Sabnis باللغة الماراثية وفى شكل التاماشا. ومسرحية «داكو» Daku تأليف مودراراكشاز Mudrarakshas باللغة الهندية فى أسلوب

ناوتانكى، والمسرحية الجديدة «سيرى سامبيجى» Siri Sampige
تأليف تشاندرا شيخار كامبار Chandra Shekhar Kampar
باللغة الكانادية على نموذج الياكشاجانا. تختلف الموضوعات فى
هذه المسرحيات عن موضوعات القصص التقليدية فى الأشكال
المسرحية الشعبية، فى أنها معالجة ساخرة للموقف السياسى
المعاصر. على سبيل المثال المسرحية الناوتانكية «داكو» هى
سخرية جادة ولاذعة من الفساد السياسى وتعاظم الذات المرتبط
باستسلام الخاكان الذى يجرمه رئيس الوزراء .

كل هذه المسرحيات فيما عدا مسرحية «هوهوليكا» للكاتب
تشاندرافادان هى مسرحيات ذات طول طبيعى يحتفظ بالسمات
البنائية للشكل المسرحى التقليدى مع عناية أكبر بتخطيط
المواقف وتنظيمها وبناء الشخصيات وإدخال اللغة المصقولة.
على الرغم من أن الإنجاز الإبداعى لهذه المسرحيات لم يكن فوق
العادى إلا أنها مازالت تحمل نكهة جديدة للكتابة المسرحية
للمسرح الحديث وقد حققت بعض عروضها شهرة فى المدينة
إضافة إلى جمهور القرية .

لكن هذه المسرحيات لم تستطع أن تجذب الفرق التقليدية
ومؤديها بينما الجماعات المدينية ليست لديها المهارات الأساسية

والخبرة لتقديمها على خشبة المسرح بفاعلية وهكذا فإن هذه المسرحيات لم تذهب خارج حدود التجريب محدثة بعض التنوع فقط فى المسرح المدينى .

المثال الوحيد لكتابة المسرحيات الجديدة وإخراجها بالأسلوب التقليدى بصورة تامة يتمثل فى أسلوب الجاترا فى المسرح البنجالى. إنه بسبب الظروف السياسية والثقافية والمسرحية المعينة لإقليم البنجال كانت الجاترا منذ نهاية القرن الماضى أداة لنقل الموضوعات السياسية والعواطف والأفكار وظلت إلى حد ما تقليدية لمدة طويلة.. ولكن فى المرحلة الحاضرة وبخاصة خلال العقود الأخيرة صارت الجاترا ميلودرامية وعاطفية ووسيلة مسرحية لجمع المال وتشوهت العناصر التقليدية فيها بصورة كبيرة. واليوم توجد مسرحيات للجاترا تعالج القصص الأسطورية والأحداث القومية والدولية والأحداث والشخصيات الاجتماعية والسياسية.. تنتقل الفرق المسرحية المحترمة أو التجارية للجاترا بين مختلف مدن وقرى إقليم البنجال لتعرض المسرحيات التى تعالج حياة لينين، ستالين، كارل ماركس، إضافة إلى معالجة الموضوعات الرومانسية والاجتماعية على طريقة السينما التجارية. وقد حققوا نجاحا ماليا ضخما يتفوق

على أى نشاط مسرحى آخر. من الواضح أن هذا لم يكن استخداماً إبداعياً للتقاليد أو إثراء لها وإنما هو نوع من التحطيم المناسب للمتاجرة التعيسة. ويشير هذا التطور لأهم أنواع المسارح التقليدية فى الوطن إلى أن المشاكل المرتبطة بالمسرح التقليدى ومؤديه فى المناطق المختلفة وفى اللغات المختلفة هى مشاكل معقدة للغاية ومتعددة الطبقات - وهذا سوف يتم مناقشته بتفصيل أكثر فيما بعد .

وفى الواقع فإن الاتجاه الآخر الذى يوجد فيه تفاعل خلاق بين الكتابة الدرامية الخلاقة والمسرح التقليدى هو الاتجاه الأكثر أهمية وقد تأسس هذا الاتجاه على أساس استخدام العناصر البنائية والأساليب المسرحية لواحد أو أكثر من الأشكال المسرحية التقليدية استخداما إبداعياً، وقد تم كتابة عدد من المسرحيات الجديدة فى هذا الاتجاه حققت نتائج مثيرة - نشير إلى بعض منها، فى اللغة الكانادية مسرحية «هايافادانا» Haya Vadana تأليف جيريش كارنا Girish Karnad و«جوكومار سوامى» Jokumar Swami تأليف تشاندرا شيخار كامبار، وفى اللغة الماراثية مسرحية غاشيرام كوتوال Ghashiram Kotwal تأليف فيجاى تيندولكار Vijay Tendulkar، «ماهانيرفان»

وفى اللغــة Satish Alikar تأليف ســاتيش آليكار Mahanirvan
الملايامية مسرحية «كاريمكوتو وباشوجاياترى» Karimkutty
And Pashu Gayatri تأليف كـافـالام نارايانا بانيكار Kavalam
Narayana Panikar كيرات وكاروت Kirat and Karut Daiwuate
تأليف ج. شانكار بيللاى G. Shankar Pillai فى اللغة البنجالية
ومسرحية راج دارشان Rag Darshan تأليف مانوج ميترا
Manoj Mitra مسرحية ناثافاتى آناثافات Nathavati Anathavat
تأليف ساولى جوش Saoli Ghosh كينوكاهارير ثيتار Kinu
Kaharer Thetar تأليف موهيت تشاتوبادياى Mohit
Chattopadhyay مادهاف مالافيتشى كوينيا Madhav Malanvhi
Koinya تأليف بيباش تشاكرافارتى Bibhask Chakravarti فى
اللغة التشاتيسجارهى Chhattisjarhi وهى لهجة محلية للغة
الهندية – مسرحية تشارانداس تشور وبها دور كالارين
Charandas Bahadur Kalarin Chor And تأليف حبيب تانفير،
فى اللغة الهندية مسرحية «بكرى» Bakri تأليف سارفيشوار
دايال ساكسنا Sarveshwar Dayal Saxena
رازجاندارفا Rasgandarva تأليف مانى مادوكار Mani Madukar
فى اللغة المانيبورية Manipuri مسرحية «أوتشيك لينجميى دانج

Ratan Kumar تأليف راتان كونار ثيام Uchek Lengmei Dang Thiyam ليجيى ماتشاسيجنا Leji Macha Signa تأليف هـ. كانهايلال Kanhailal خومان تشاكها مايرانج نجامبا- Chakha Mairang Ngamba تأليف لوكيندرا آرامبام -Lokendra Arambam فى اللغة الجوجاراتية مسرحية «ليلا» Leela تأليف باكول تريباتى Bakul Tripathi هلم جرا - إن ماسبق لايمثل قائمة شاملة فهناك العديد من المسرحيات الأخرى التى كتبت فى هذا الأسلوب الجديد المميز. وهذه القائمة للمسرحيات ولكتاب المسرح تؤكد على مدى اكتساح الاتجاه الجديد وعلى أهميته ودلالته. إنها لا تحتوى فقط على أفضل المسرحيات وإنما أيضاً تضم عدداً كبيراً من كتاب المسرح البارزين الذين أسسوا وطوروا المرحلة المعاصرة .

فى هذه المسرحيات تندمج العناصر العديدة لنصوص العروض المسرحية التقليدية على مستويات عديدة للكيفية الفنية والتخيلية، كثيرا ما كانت مؤثرة إلى حد كبير على سبيل المثال، غالبية هذه المسرحيات تمتلك بناء مرنا فترتبط أجزاء القصة أو الفعل الدرامى معا بواسطة راوٍ يسمى سوترادهارا، أو بهاجافاتا أوفاتشاكا أيضاً يوجد تنوع مثير فى استخدام هذه

الحيلة فى مسرحية «هايافادانا» Hayavadana تأليف جيريش كارناد Girish Karnad يؤدى البهاجافات العديد من الوظائف فهو (الراوى المغنى) وهو الذى يربط بين المشاهد المختلفة ويعلق على الحدث، ويؤدى الأدوار الصغيرة فى مسرحية ماهانيرفانا Mahanirvana للكاتب ساتيش آليكار Satish Alikar يكون السوترادهارا نفسه الشخصية المركزية فى المسرحية ويؤدى كلا الدورين فى سهولة كبيرة. فى مسرحية «جاسيرام كوتوال Ghasiram Kotwal تأليف فيجاى تيندولكار يكون السوترادهارا إنسانا بارعا إلى حد كبير، هزلى وجذاباً إنه عندما يربط الفعل الدرامى من بدايته حتى نهايته يؤكد على معنى المسرحية. فى مسرحية المؤدى الواحد التى كتبها ساولى جوش واسمها «ناثافانى آناثافات» فان دراوبادى Draupadi ليس فقط شخصيتها المركزية ولكنه أيضاً راويها والمعلق والمنسق بين أجزائها فى مسرحية «رازجاندارفا» Rasgandharva تأليف مانى مادوكار فإن الشخصيات العديدة تمثل كسوترادهارا أو كمعلقين فى فترات مختلفة .

إنه من الأهمية بمكان الإشارة إلى أن مفهوم السوترادهارا قد تزود به كتاب المسرح عن طريق واحد أو أكثر من الأشكال

المسـرحيـة التـقليـدية فى إقليـمـهم أو فـى الأقـاليم الأخـرى فى الوطن، وهـم أيضـا يغيرون فى مفـهومه وفقـا لاحتياجاتهم، هذه االتغييرات يتم إحداثها من أجل أسباب متشابهة فى الغالب مع تلك التى دفعت رجال المسرح فى العصور الوسطى ليغيروا من مـفـهـوم السـوترادهـارا فى الدرامـا السنسكريتـيـة إلى صـور السوترادهارات المختلفة فى الأشكال المسرحية التقليدية المحلية.

سمـة أخرى هامـة للمسـرح التقليـدى تتمـثل فى استـخدام الأسطورة أو الخرافة أو الحكاية الشعبية كاستـعارة للمواقف المعاصرة، وقد أتاح هذا إمكانية تقديم الشخصيات والحيوانات والطيـور والأشـجـار وعناصـر أخـرى من الطبيـعـة أو مما وراء الطبيعة وتقديم اليومى والخيالي، والواقع الإنسانى واللاإنسانى. فى العديد من المسرحيات بدلا من استـخدام الكتاب للتتـابع الطبـيـعى أو لوحدتـى الزمـان والمكان، فـإنهم يحـاولون تقـديم المواقف والأزمنة المخـتلفـة فى وقت واحـد حـسب المتطلبـات الدرامـية، أيضـا فى الغالبـية فإن هـذه المسـرحيـات يتم فـيهـا استخدام فعال وهام للشعر والغناء والحوار الإيقاعى والوزون .

كل هـذه العناصــر تكشف تمامـا عن أفق جـديد للكتـابة المسرحية الهندية المعاصرة – وليس ضرورياً اعتبار أن عرض

العلاقة الفعالة الناشئة بين الصراع الداخلى والصراع الخارجى لشخص ما والذروة المتفجرة الناتجة عن طريق القوة المتزايدة لها هو الطريقة الحتمية الوحيدة لبناء الفعل الدرامى. بل إنه بواسطة الاستخدام الحساس والدقيق للطرق التقليدية أصبح ممكنا استخدام العديد من الطرق الأخرى لبناء مسرحية فعالة للتعبير عن الحقيقة الفردية والواقع الاجتماعى والمعاناة .

لكن التفاعل مع الأساليب التقليدية لم يسبب فقط تغيرا أساسياً وثوريا تقريبا فى الكتابة المسرحية وإنما أيضاً فى أساليب الإخراج وفى خشبة المسرح فى المسرح المعاصر .

لقد كشفت الأشكال المسرحية الشعبية التقليدية عن أفق لا محدود للحركة والإلقاء فى التمثيل أطلق عليهما فى الناتياشاسترا مصطلحى أنجيكا وفاشيكا أبينايا Angika And Vachika Abhinay . عدد من المنابع الجديدة والثرية للحركات والوقفات والأوضاع الجسمانية يقدمه المسرح التقليدى فى صورة رقص وطقس وفنون عسكرية وأكروبات.. إلخ، وهى ليست فقط من أجل إعداد الممثل وإنما أيضاً من أجل أنواع كثيرة من أساليب التعبير المسرحى. وبالمثل أمكن الاستفادة من الأساليب العديدة للتمثيل الصامت والملحقات المسرحية والمواقف والأماكن

وأوضاع الجسم واليد فى بعض المواقف الخاصة .

الإلقاء Vachika يمكن الاستفادة من الأساليب المختلفة لصقل الصوت وتقويته ، والأساليب المتنوعة للكلام من استخدام بسيط للكلام إلى الأسلوبية، والإلقاء الشعرى والأشكال العديدة للغناء الدرامى. وصار الآن متاحا للمخرج وللمؤدى الاستفادة بسهولة من الأساليب التقليدية المختلفة مثل الاصطلاحات المجازية البارعة للإشارة إلى التغير فى الزمان والمكان، واستخدام نصف ستارة من أجل تأكيد شخصية أو موقف ما، ووسائل تنظيم الفعل الدرامى فى وقت واحد فى مستويات عديدة.

إنهم يجدون العون بصورة هائلة فى الأسلوب الجديد المستلهم من المسرح التقليدى وذلك فى تصميم المنظر المسرحى ليس اعتمادا على خلق مشهد طبيعى أو واقعى وإنما خلق منظر مسرحى باستخدام الرمزية والإيحائية والتمثيل الإيمائى ونصف ستارة ومستويات .. إلخ .

هكذا ظهر الشكل المسرحى المحلى الجديد والمرن تدريجيا عن طريق إثارة الإمكانات الجديدة.. إن أساليب الإخراج التى هى بصورة أو بأخرى - أساليب المسرح الشامل التى يمتزج

فيها الشعر والرقص والموسيقى والتمثيل الصامت وأيضاً بعض أشكال الفنون البصرية .

إن هذه الأساليب تتميز بأنها بسيطة ورخيصة وتعتمد على ممثل متألق، وهى أساليب تصويرية ومسرحية بصورة أساسية. أيضاً بالإضافة إلى عمق وكثافة التجربة الإنسانية توجد هنا عناصر التسلية الجذابة بالنسبة إلى المتفرجين إلى أقصى حد . إن هذا يمثل بداية إحياء وإصلاح الفن المسرحى الواقعى الذى يتم فيه نقل التجربة الدرامية ليس عن طريق المحاكاة الخارجية للواقع وإنما عن طريق إثارة خيال المشاهدين وتمكين المشاهدين من المشاركة فى الفعل المسرحى .

هذه النتيجة تولدت عن طريق تقديم الأعمال المسرحية العديدة فى العقدين الأخيرين. وليس من المبالغة القول : إن معظم الأعمال المسرحية البارزة فى هذه السنوات قد استلهمت أو تأثرت إلى حد ما بتقاليد وعناصر المسرح التقليدى. من بين هذه الأعمال، فإن العديد من أثار هذه المسرحيات يشير إلى ارتباطها بالأسلوب الجديد للكتابة الدرامية. إضافة إلى هذا، تم تقديم عدد من المسرحيات الهندية المعاصرة والمسرحيات السنسكريتية والغربية فى عروض مثيرة فنية ومؤثرة خلال

السنوات السابقة فى اللغة الهندية مسرحية «مكبث» تأليف شكسبير قدمت تحت اسم Barnam Vana من إخراج ب. ث. كارانث Karanth مسرحية جوجول «المفتش العام» قدمت باسم Ala Afsar ومسرحية بن جونسون «فولبونى» باسم Lomadkhan Ka Vesh وقد أخرجهما بانزى كاول Bansi Kaul، فى اللغة التاميلية قدمت مسرحية سوفوكليس «أنيتجونى» من إخراج رآماسوامى Ramaswamy أو فى اللغة التشساتيجارية قدمت مسرحية موليير «البرجوازى النبيل» باسم Lala Hakeekat Rai من إخراج «حبيب تانفير» وهى أعمال قد تثير الجدل، ولكنها نتيجة لجرأتها الفنية وخيالها المسرحى نجحت فى جذب انتباه المشاهدين .

من وجهة النظر هذه قدم العديد من مسرحيات برتولت بريخت فى أساليب جذابة متنوعة حققت نجاحا شعبيا على سبيل المثال، مسرحية «دائرة الطباشير القوقازية» التى قدمت بالعديد من اللغات ومن مخرجين عديدين فقد قدمت باللغة الماراتية من إخراج فيجايا ميتا Vijaya Mehta وباللغة البونديلكاندية Bundil Khandi من إخراج فريتز بينيوتز Friiz Benewitz وفى اللغة البنجابية Punjabi من إخراج م.ك. برانيا

Raina وكافيتا ناجبال Kavrita Nagpal ومسرحية «أوبرا الثلاث بنسات» قدمت باللغة الماراتية من إخراج جاباراباتيل Jabbar Patel ومسرحية «بونتيلا» قدمت باللغة الهندية من إخراج فريتز بينيوتز وقد استخدموا فى هذه المسرحيات بحرية وبإبداع أساليب ووسائل المسرح التقليدى وقد أصبحت أعمالا هامة إلى حد كبير فى المسرح الهندى المعاصر.

لكن الأكثر إثارة وإدهاشا من هذا أن تقدم عروض مسرحية للمسرحيات السنسكريتية فى لغتها السنسكريتية الأصلية أو فى العديد من اللغات المحلية. فى هذه العروض استخدم المخرجون وسائل وأساليب الأشكال المسرحية التقليدية والطقوس فى الأقاليم وكان لديهم إدراك جديد بقدرات وإمكانيات النشاط المسرحى الهندى. مسرحية مريشاكاتيكا Mrichchhakatika من تأليف حبيب تانفير وإبراهيم الكازى Ebrahim Alkaji باللغة الهندية، ومسرحيات «ماديامافياوجا» Madhyama Vyayoga «كارنا بهارا» Karnabhara، شاكونتالا Abhijnan Shakuntala والفصل الرابع من مسرحية «فيكرامورفاشيا» Vikramorvashiya فى اللغة السنسكريتية ومسرحيتى أوربانجا و«ماتافيلاسا» باللغة الهندية وجميعها من إخراج ك. ن بانيكار

Panikkar ومسرحية أوروبانجا Urubhanga والفصل الرابع من «فيكراموروفاشيا» باللغة المانيبورية من إخراج راتان كومارثيام Ratan Kumar Thiyam ومسرحية «مالافيكا أجنيمترا» Malavika Agnimitra باللغة الملافية من إخراج ب. ف. كارنث Karanth ومسرحية «ماتافيلازا» Mattavilasa باللغة الهندية من إخراج كومارفيرما Kumar Verma ، وقد غيرت هذه العروض – إلى حد ما – من طابع النشاط المسرحى المعاصر فى وطننا. بالطبع إنها ليست جميعا على نفس المستوى. فالبعض منها يمثل – تقريباً – الإنجاز الكبير فى المسرح المعاصر فى بلدنا ولكن العروض المسرحية الأخرى تكشف تماماً عن مستوى جديد لقدرة التعبير والتواصل فى المسرح التقليدى الذى أصبح له تأثير كبير على النشاط المعاصر .

ومن المفيد هنا الإشارة إلى شكل آخر من أشكال استمرارية تقاليد المسرح الهندى. لقد أصبحت المسرحيات السنسكريتية مرة أخرى بعد قرون جزءاً حقيقياً ومهما فى حياتنا المسرحية. إنها أيضاً لاتقدم فى أسلوب الجلال الطقسى فى المسرحيات المكتوبة بلغة «الديفابهاشا» – أى لغة الآلهة – أو تقدم كنوع من الإحياء لها. إن هذا على الأصح محاولة لفهم أساليب الإخراج

للمسرحيات السنسكريتية وجعلها مفهومة للمشاهدين المعاصرين. بكلمات أخرى إنها محاولة لاستكشاف واكتشاف أسلوب إبداعى للعلاقة الوثيقة بين المسرح السنسكريتى وحياتنا اليوم. ليس هناك شك فى أن تقاليد المسرح الهندى التى تحطمت أو تم نسيانها فى فترة من الفترات قد حققت استمرارية جديدة .

إن الأسلوب المسرحى المميز الذى نتج عن التفاعل المتنامى مع المسرح السنسكريتى الكلاسيكى ومسرح العصور الوسطى التقليدى، يتجاوز حدود الإقليمية والحدود اللغوية وعقباتها دون أن يخسر نكهته المحلية وأصوله. من المحتمل بعد هذه القرون أن تنبثق مرة أخرى رؤية واتجاه وأسلوب مسرحى هندى شامل بكل نكهاته المحلية المختلفة يمكن للمشاهدين أن يدركوها وأن يستمتعوا بها .

بعض نتائج التطور الجديد تستحق الإشارة إليها. إحداها أن العديد من المخرجين الآن يستعينون فى عروضهم المسرحية بالمؤدين والممثلين الفنيين أو الممثلات المغنيات فى المسرح التقليدى فى القرى. منذ سنوات قليلة مضت كان حبيب تانفير الوحيد الذى ضم إلى فرقته بعض المؤدين المغنين من إقليم

تشاتيجار Chhattisgarh فى ماديا براديس Madhija Pradesh وتدريجياً صاروا أعضاء أكثر شهرة فى فرقته بينما تضاءل عدد المؤدين المدينيين. وقد دفع هذا بحبيب تانفير إلى أن يقدم مسرحياته فقط باللهجة التشاتيجارية أو بلغات مختلطة لأن ممثليه القرويين لم يستطيعوا التكلم باللغة الهندية بثقة كافية وبإتقان كامل. كانت المراكز الرئيسية للعروض المسرحية للفرقة هى مدن وقرى المتحدثين بالهندية وأقاليم أخرى، وليس فى منطقة تشاتيجار، وقد أدى هذا إلى أن عروضها المسرحية كانت تقدم فى لغة غريبة أو غير مفهومة جزئيا فى كل مكان تقريباً - لقد زود هذا الموقف بعض الممثلين القرويين الموهوبين ليس فقط بعمل مناسب، وإنما أيضاً جعلهم معروفين فى المدينة بصورة فعلية فى الحياة الثقافية القومية. لكن ليس واضحاً ما إذا كانت الخبرة قد كشفت عن أية فرصة جديدة مهمة بالنسبة للعاملين فى المسرح أو بالنسبة للمسرح بصفة عامة فى إقليم تشاتيجار نفسه أو بصورة أخرى قد وجدت فرصة لشخص واحد من القرى فى اختيار وظيفة فى المدينة. إن الجميع خلال الأعوام الأخيرة جعلوا المسرح المدينى كما فى المسرح التقليدى شاملاً وعميقاً، واشترك الممثلون القرويون بصورة متزايدة فى عمل

الفرق المسرحية المدينية. استخدم كافالام نارايا نابانيكار فى فرقته «سويا نام» عدداً من الممثلين التقليديين والمغنين والموسيقيين فى كيرالا. واستخدم ب. ف. كارانث فى «لافاديا براديش ترانجا ماندال» عدداً من الممثلين - المقيمين الذين يؤدون مع الأعضاء المدينيين للفرقة باللهجات المختلفة إضافة إلى اللغة الهندية. والغالبية العظمى من عروضهم المسرحية تعتبر أكثر مهارة واقتداراً من الفرق المدينية الأخرى النظيرة. إن مصدراً جديداً غنى لاينضب من المؤدين المحترفين الموهوبين قد تكشف للمسرح الهندى المعاصر .

خلال الثمانينيات بدأت «أكاديمية ناتاك سانجيت» Natak Sangeet برنامجاً يشترك فيه عدد من الممثلين مع واحد أو أكثر من اللاعبين التقليديين على سبيل المثال إخراج «بانوبها راتيى» مسرحية باشو جايا ترى Pashu Gayatri باللغة الراجاستانية وقد تأسست على الشكل المسرحى الراجاستانى «جافارى» Gavari وإخراج رافى شانكار كيمو Ravi Shankar Kemu لمسرحية أشيك تى جوبالى Ashiq Te Gopali باللغة الكاشميرية أو الإعداد لمسرحية «أنتيجون» سوفوكليس باللهة الراماسوامية فى تاميل وهلم جرا. وبالمثل ارتبط الممثلون فى الأشكال

المسرحية الأخرى بالمسرح الدينى وذلك حدث مع الممثلين فى «السوانج» أو «الناتانكى» فى إقليم أوتار براديش والبهافاى فى إقليم جوجارات، «التاماشا»، فى «ماهاراشترا».

إن هذا اتجاه جديد استطاع أن تكون له نتائج غنية واستطاع أن يؤدى إلى تفاعل جديد بين المسرح الريفى التقليدى والمسرح المدينى المعاصر. وهذا يعمل على الإثراء الإبداعى والإنتاج المسرحى النشيط الفعال لكل من القطاعات الريفية والمدينية فى الوطن. وهكذا باشتراك المؤدين التقليديين ذوى النظرة الطازجة والخيال الخصب فى المسرح المدينى استطاعوا خلق اتجاه جديد وإعطاء فعالية جديدة للمسرح. وفى نفس الوقت لم يفتتن هؤلاء المؤدون التقليديون بحياة المدينة ولم ينقطع اتصالهم بالمسرح الريفى أو علاقته به ولم تنتزع جذورهم .

على كل حال إن شكل التقاء تيارى المسرحيين يتمثل فى تقليص – إن لم يكن الإلغاء التام – الفجوة القديمة لعدة قرون بين المسرح المدينى والمسرح الريفى والتى عمقها أيضاً التأثير الغربى .

نشأ عن الانعزال عن تقاليدنا لزمن طويل تحت ظروف الاستعمار مسيرة كبيرة تنزع نحو الوعى الذاتى الحقيقى

والتأمل والافتقار إلى التلقائية. نتيجة لهذا فإن العديد من أشكال ومستويات العمل الملموسة تكون لها قضاياها الخاصة ومشاكلها وتحدياتها. الشىء المهم هنا هو أن هذه العملية هى تحرير للمسرح التقليدى من قيود أهل الريف وارتباطه بالتيار القومى الرئيسى الشامل للمسرح. لقد بدأت العملية منذ نحو ألف عام مضى حيث انتقل النشاط المسرحى من العواصم أو المدن إلى المناطق الريفية وتدريجياً اكتسب الطابع الريفى، والآخر ظهر منذ حوالى ١٥٠ عاماً مضت تحت تأثير الاتصال بالمسرح الغربى وظل حبيساً بصورة كاملة فى المدن. إن عمليتى تغيير تقاليد المسرحين المدينى والريفى وإمكانية التوحيد بينهما تكونان بطيئتين لكنهما مدركتان بوضوح .

إن هذه الإمكانية أيضاً تؤكد على وجهة نظر معينة بوضوح كبير. إن الحاجة الآن ملحة للبحث عن مناهج ومبادىء جديدة وتطويرها من أجل تدريب الممارس المسرحى الهندى. هذه المبادىء والمناهج تتمثل فى أن المؤدى لايكون فقط ماهراً فى التمثيل السيكولوجى كما فى النمط الغربى، أو فى تصوير الحياة الداخلية للشخصية وأشكال الصراعات الرقيقة، وإنما أيضاً يكون قادراً على تعلم الأساليب الهندية للتمثيل الصامت

والموسيقى والرقص وكيفية استخدام كل هذا فى عروضه المسرحية. هذا البرنامج التدريبى سوف يعمل على إدخال التدريبات الصوتية والحركية للتقاليد الهندية فى الإلقاء والتدريب الجسدى. لقد أصبح واضحاً بصورة متزايدة أن المسرحيين الجادين الراغبين فى أن يصنعوا عملاً مهماً عليهم أن يعدوا أنفسهم لفترة طويلة من التدريب القاسى المتعدد المستويات ومن الممارسات الطويلة. إن تعلم فن الموسيقى والرقص فى بلدنا أمر أساسى لاغنى عنه .

- إن المرحلة الجديدة من المسرح الهندى لم تستطع فقط إحياء أشكال وأساليب المسرح التقليدى، إنما أيضاً بقى المسرح السنسكريتى حياً فى شكله الأصلى وفى تطوره اللاحق فى الأقاليم ولغاتها وحافظ على استمراريته عن طريق المتغيرات فى المجتمع الجديد والظروف الفنية والمسرحية ومتطلباتها. أيضاً لقد أدمجت الآن العناصر الجمالية المتنوعة للأشكال المسرحية التقليدية – مناهجها وتقاليدها ووسائلها – فى المسرح المعاصر وفقاً لمتطلبات الحياة الاجتماعية والثقافية اليوم وفى أى عصر لايمكن أن يكون هضم التقاليد إبداعاً بإحيائها إحياء أعمى، وإنما يكون عن طريق استكشافها بخيال واسع وبعثها من

جديد. إن عملية البعث هذه تتم على سندان الحداد اليوم .

إن الإسهام المهم العظيم للمسرح الغربى يتمثل فى أن الدراما بعد ألف عام تقريباً ليست مجرد مخطوطة للعرض المسرحى - وإنما أصبحت عنصراً أساسياً مهما فى عملنا المسرحى. لقد اختفى تدريجياً من المسرح الغربى أسلوب التمثيل الدرامى على أسس مخطوط العرض المسرحى منذ زمن الكوميديا ديللارتى، وإلى فترة قريبة كان من المستحيل تصور إبداع مسرحى بدون المسرحية المكتوبة. ونتيجة لتأثير المسرح الغربى صار هذا أسلوبنا وقد كتبت عدد كبير من المسرحيات منذ القرن التاسع عشر فى كل لغاتنا المحلية من أجل تمثيلها، وإذا لم يكن هذا ممكناً لبعض الأسباب فلتكتب للقراءة. وهكذا خلال الـ ١٥٠ سنة الأخيرة نشأ كيان كبير من الأدب الدرامى بكل اللغات الهندية، ورغم ذلك فإنه إلى حد ما بسبب فجوة كبيرة فى تقاليد الدراما المكتوبة فى وطننا وبسبب طبيعة التقليد فى المسرح الجديد للمسرح الغربى، فإن معظم المسرحيات المكتوبة لم تستطع أن تحقق أى مستوى إبداعى مهم. ومع ذلك فإن كل هذه الكتابات قد عملت على إعادة ترسيخ أهمية الدراما فى أى إبداع مسرحى. أيضاً حققت خبرة وممارسة كتابة

المسـرحـيـات بعض النتـائج التى يمكن تلمسـهـا فى بعض المسرحيات المهمة المكتوبة خلال العقدين الأخيرين .

أيضـاً، بسـبب التـأثيـر الغربى ظهرت المبـاشـرة والأحـداث المحليـة ليس فقط فى شكل كتاباتنا المسرحية وإنما أيضاً فى محتواها. إن هذا لم يكن أكثر من سـرد للأحداث الأسطورية وحياة وممات العظماء من الناس، وبطريقة غير مباشرة وبصورة عرضـيـة يتم الإشـارة إلى الحـيـاة اليـومـيـة المعاصـرة. أصبح المسرح وسيلة لعرض المطامح والصراعات من أجل حياة أفضل للناس جـمـيـعـاً بصـورة مـبـاشـرة. إن هذا لم يكن فقط إعادة صـيـاغة لمنجزات الماضى وإنما أيضـاً مـرآة للصـراعـات الحادة والآنيـة للحيـاة المعاصرة. لقد منح الاتصـال بالدراما والمسرح الغربى نشاطنا المسرحى وعياً جديداً بالمسئولية الاجتماعية وبالحياة المعاصرة .

ونتـيـجـة أخرى للاتصـال بالمسـرح الغـربى هى تحطم العـزلة الداخلية والخـارجـيـة للمـسـرح الهندى. إنه اليـوم يتـفـاعل مع المسرح العالمى. وهذا التفاعل – حتى الآن – له جانب واحد على نطاق واسع مع شـعـور بالنقص فـهـو ليس اسـتلهـامـاً ويتـحـدد بصـورة أساسية بواسطة متطلباتنا الذاتية. لكن حدث تغير فى

هذا الموقف خلال العقد أو العقدين الأخيرين. الآن رجال المسرح الغربى البارزون متشوقون لمعرفة تقاليد المسرح الهندى أو هم فى الواقع مشغولون بمعرفة وفهم هذه التقاليد. لقد ترجم عدد من المسرحيات الهندية المعاصرة وقدمت فى البلاد الغربية، وقدرت على نطاق واسع. بالمثل، فإن الاتصال والتفاعل بين المسارح المعاصرة للأقاليم المختلفة فى الوطن تزايد أيضاً وأصبح متعدد الأوجه. وباستمرار هذه العملية بدأ مفهوم «المسرح الهندى» يظهر تدريجياً. وهذا المفهوم الجديد يكون مختلفاً عن المفهوم الآخر الذى ساد فى الأزمنة القديمة لمسرح ذى لغة هندية واحدة هو المسرح السنسكريتى. اليوم يتأسس هذا المفهوم على التبادل المشترك بين المسرحيات وأساليب العرض ومناهجه وأيضاً المؤدين فى اللغات المحلية المختلفة .

إن الدافع لعثور المسرح الهندى على هويته والذى أصبح بصورة متزايدة واضحاً وقوياً خلال العقدين أو الثلاثة عقود السابقة قد أدى إلى بداية علاقة جديدة للمسرح المعاصر ليس فقط مع مسرحنا الكلاسيكى القديم أو مسرحنا فى العصور الوسطى، وإنما أيضاً فى المسارح الغربية والمسارح الأسيوية. إن هذه محاولة لإدراك استمرارية تقاليد المسرح الهندى فى

ظروف جديدة وبأسلوب جديد، إنها على الرغم من تغير وتنوع أشكالها ومستوياتها فإنها دائما لها حضور واضح أو خفى، وهذه الاستمرارية دلالة على الحيوية العظيمة للمسرح الهندى وعلاقته العميقة بحياة الشعب وثقافته وأيضاً علامة على قوته وقدرته على التجدد والإبداع .

إن كل المسرح الهندى الذى تطور تحت تأثير الرؤية والممارسة المسرحية الغربية هو الآن فى مرحلته الأخيرة. فى هذه المرحلة يظهر للعيان الإعداد لمرحلة جديدة بعدة طرق وعدة أشكال وعدة مستويات. والعامل الرئيسى فى هذا الموقف يتمثل فى تزايد الارتباط مع الأساليب المسرحية للمسرح السنسكريتى ولمسرح العصور الوسطى وزيادة العلاقة الحميمة معها وتمثلها فى أنشطتنا المعاصرة. المظهر الآخر لنفس الموقف يتمثل فى إعادة تقييم شاقة وعميقة لمدى تناسب الأساليب والمناهج المسرحية الغربية لعملنا نحن.

إنه لمن السذاجة الكبيرة أن نحلم أو نرغب فى أن نستمر فى نشاطنا المسرحى بواسطة الرفض الكامل لكليهما أو لواحد منهما. إن هذا لايكون ممكناً أو مرغوباً فيه. لأن كل مظهر من مظاهر الحياة فى بلدنا متأثر تقريباً بالثقافة الغربية وذلك فى النظام الاجتماعى والفكر الاقتصادى السياسى وفى القوانين.

وعلى الرغم من أن بعض عناصر التأثير قد تلاشت وأصبحت غير ضرورية إلا أن هناك عناصر قد حررت مجتمعنا وإنساننا من العدد من مظاهر العالم القديم ومن أغلال الانحطاط ومنحتنا وسائل وأسلحة جديدة لفهم وإدارة حياتنا فى العالم المعاصر .

حقاً لقد دفعنا ثمناً كبيراً جداً مقابل هذا، وإذا لم نكن قد اتصلنا بالعالم الغربى وثقافته، لكنا بمعنى آخر أمواتا بالنسبة لثقافة الغزاة، لقد اكتسبنا كل هذه الصفات طبقاً لاحتياجاتنا عن طريق نضالنا. ومع ذلك فإن بعض هذه العناصر أصبحت جزءاً أساسياً للحياة الشخصية أو الجماعية لشعبنا وجزءاً أساسياً فى البنية العقلية .

والمسرح أيضاً لايختلف كثيراً فى هذا الأمر. لقد منحنا المسرح الغربى بصيرة جديدة ثاقبة والعديد من الوسائل الجديدة. ومن الضرورى اليوم ربط هذه المكتسبات بوسائلنا التقليدية وعن طريق توحيد الشكلين تبدأ مرحلة جديدة من مسرحنا. هذا المسرح يجب أن يتصل بعمق بالقيم الفعالة والباقية لثقافتنا الخاصة وبروح شعبنا، ويجب فى نفس الوقت أن نساعد أنفسنا للعثور على هويتنا وتوطيدها، والعثور على مكان فى هذا العالم المعاصر، وبذلك سوف يكون شكل استمرارية تقاليد المسرح الهندى ذا قيمة كبيرة ومثمراً للغاية .

ملحق المصطلحات

أبهينايا Abhinaya

فعل، تعبير إيمائى للتعبير عن انفعال معين .

أبهينايا أنجيكا Abhinaya Angika

التمثيل باستخدام الجسد حيث الاعتماد على الإشارة والإيماءة والحركة

أبهينايا فاتشيكا Abhinaya Vachika

التمثيل بواسطة الكلمات حيث الاعتماد أساساً على الكلمات والصوت وتأكيد المعنى الأدبى .

أديكارى Adhikari

المخرج أو مدير خشبة المسرح فى الشكل المسرحى الشعبى المعروف باسم «جاترا» .

أهاريا أبهينايا Aharya Abhinaya

الملحقات المسرحية والملابس والمكياج .

بهاجافاتا Bhagavatha

المعنى الحرفى لها: رجل الإله أما معناها الاصطلاحى: مدير خشبة المسرح والمعنى فى المسرحية الدينية كما فى الأشكال المسرحية الشعبية «ياكشاجانا»، «كوتشيبودى بهاجافاتا ميلا» .

بهافا Bhava

إحساس أو عاطفة، وقد قسمها كتاب ناتيا شاسترا إلى ثمانية أنواع هى : الحب (Rati) الضحك (Hasya)، الحزن (Shaka)، الغضب (Krodha)، الحيوية والنش (Utsaha)، الخوف (Bhaya)، الاشمئزاز (Jugupsa)، الدهشة. (Vismaya)

تشاتشار Chachar

مساحة التمثيل الدائرية أو حلقة التمثيل فى الشكل المسرحى الشعبى (بهافاى)

جورو Guru

معلم أو مدرس

هانومانياكا Hanumanyaka

المهرج فى الشكل المسرحى «ياكشاجانا»

جورى Juri

معناها الحرفى : ثنائى أو مزدوج. واصطلاحياً تعنى المغنين الذين يغنون نيابة عن الشخصيات المسرحية فى الجاترا فى القرن التاسع عشر .

لوكادهارمى Lokadharmi

الأسلوبية فى العروض المسرحية الشعبية

ناتاك Natak

دراما أو مسرحية

ناتيا : Natya

مسرح، عرض مسرحى أو صيغة مسرحية أو شكل مسرحى.

بورانات Puranas

مجموعة ضخمة من الأساطير والحكايات الشعبية وتضم تاريخا تقليديا عن نشأة الكون وقصص عن الإرشادات الدينية. وقد ظهرت فى الفترة من القرن الخامس إلى القرن الثامن. ويوجد منها ثمانية عشر نوعاً أهمها هو : Shrimad Bhagavata Purana

بورفارانجا Purvaranga

طقوس دينية تتم قبل أن تبدأ المسرحية الرئيسية وتعنى التمهيد .

رانجا : Ranga

المنصة وفى (بهافاى) تعنى مدير المسرح .

رانجاباتى : Rangapati

ستارة صغيرة يحملها عمال المسرح للإشارة إلى دخول الشخصيات المسرحية وتسهيل دخولهم وتأكيدهم. وهى تستخدم فى المسرح الكلاسيكى .

رازا : Rasa

تعنى العاطفة وهو مصطلح يتساوى مع مصطلح «بهافا» وتقسم إلى ثمانية أنواع هى : عاطفة الحب (Stringara)، عاطفة الضحك (Hasya)، الحزن (Karuna) الحن (Raudra)، البطولة (Vira)، الفزع (Bhayanaka)، البغض (Bibhasta)، المدهش (Adbhata) وهذه العاطفة هى التى تحدد نوع المسرحية، فالمسرحية الهندية قد تشتمل على أكثر من نوع لكن نوعها يتحدد من خلال العاطفة السائدة .

سوترادهارا : Sutradhara

مدير خشبة المسرح والمخرج فى الدراما السنسكريتية الكلاسيكية. وفى المسرح التقليدى الشعبى يقوم بعدة أدوار حيث يغنى ويتحكم فى إيقاع العرض والرقص ويفسر أجزاء من الحدث ويؤدى بعض الأدوار الصغيرة .

فيدوشاكا Vidushaka

المهرج الهزلى صديق البطل، يلعب دوره بحرية ويتهكم من كل شيء وذلك فى أشكال المسرح الشعبى وهو يقوم فى بعض الأشكال مثل الكوتياتام بالتعليق على كلام البطل فى المسرحية السنسكريتية وذلك باللغة المحلية .

الفهرس

صدر من آفاق عالمية

١- تنبـــــؤات

شعر : بيفر /زاجراجن

ترجمة : د. يسرى خميس

يوليو ٢٠٠١

٢- اعتراف منتصف الليل

رواية : چورچ ديهامل

تعريب : د. شكرى عياد

اغسطس ٢٠٠١

٣- الزيتونة والسنديانة

نصوص شعرية مترجمة ودراسة عن الشاعر :

عادل قرشولى

د. عبد الغفار مكاوى

سبتمبر ٢٠٠١

٤- بلبل واحد لا يصنع ربيعا

مختارات من القصة العالمية

ترجمة د. حمادة إبراهيم

أكتوبر ٢٠٠١

٥- شــــراك القــــدر

مسرحية : انطونيو بوريو بييخو

ترجمة : د. طلعت شاهين

نوفمبر ٢٠٠١

٦- الأرض الخراب وقصائد أخرى

شـــعر : ت . س. اليوت

ترجمة : د. لويس عوض

تقديـــم : د. ماهر شفيق فريد

ديسمبر ٢٠٠١

٧- فى البحث عن ڤاليرى

تأليف : لـــيج مايكـــلــز

ترجمـــة : مي رفعت سلطان

يناير ٢٠٠٢

٨- زديج أو القضاء (قصة شرقية)

تأليف : ڤولتيــر

ترجمـــة : د. طه حسين

تقديم : نبيل فرج

فبراير ٢٠٠٢

٩- قصائد امرأة سوداء بدينة

شعر : جريس نيكولز

ترجمـــة : نانسى ســمير

مارس ٢٠٠٢

١٠- عاشق من مونت كارلو (مختارات قصصية)

تعريب وتقديم : عبد القادر حميدة

أبريل ٢٠٠٢

١١- الحب والأسى (مسرحية صينية)

تـــأليف :(باى فنجكسى)

ترجمة وتقديم : سمير عبد ربه

مايو ٢٠٠٢

١٢- ذلك العالم المدهش (حوارات مع كتاب عالميين)

ترجمة وتقديم : حسين عيد

يونيو ٢٠٠٢

١٣- شعر السبعينيات فى إسبانيا(دراسة ومختارات مترجمة)

د. حامد أبو أحمد

يوليو ٢٠٠٢

رقم الإيداع : ١٥٦٠٩ / ٢٠٠٢

شركة الأمل للطباعة والنشر
(مورافيتلي سابقاً)

" للمسرح الهندى هويته المتميزة التى تتمثل فى جمالياته وأهدافه وأساليبه الفنية والإبداعية التى مازال العديد منها مناسبا حتى اليوم، وهذه الدراسة الموجزة محاولة لتسليط الضوء على إنجازاته فى المراحل المختلفة مع التأكيد على عنصرى التغير والاستمرارية فى تاريخه الطويل،،



الأمل للطباعة والنشر

الثمن : جنيه واحد